TVA 7747
EP 881 A.4

Schillers Wallenstein auf der Bühne

Beiträge

zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes

von

Eugen Kilian

München und Leipzig
bei Georg Müller
1908.

coll. compl.
VII, 200 55
4

Digitized by Google

Gedruckt bei Mänicke & Jahn in Rudolstadt

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
- 8 JUN 1962
OF OXFORD
LIBRARY

Inhalt

Vorwort V

Die bisherigen Aufführungen 1

Die angebliche Trilogie — Entstehung der Tragödie — Die Teilung — Der Gedanke der Zusammenziehung — Der einteilige Theater-Wallenstein — Fleischer — Vogel — Körner — Wiener Bearbeitung von 1814 — Die Zensur — Schreyvogel — Immermann — Wolzogen — Aufführungen an zwei Abenden — Verunstaltung des Werks — Eduard Devrient — Laube — Die Meininger — Drei Stücke an einem Tag.

Wallenstein als fünfaktiges Trauerspiel 28

Die ursprünglichen Intentionen — Kürzung — Karl Werders Vorschläge — Das Gesamtdrama — Gliederung — Erster Akt — Zweiter Akt — Schluß des zweiten Aktes — Dritter Akt — Abgrenzung zwischen Höhepunkt und Umkehr — Vierter Akt — Die Chronologie — Chronologische Ungenauigkeiten — Fünfter Akt — Die Szene der Hauptleute — Vorteile der neuen Gliederung — Aufbau der ersten drei Akte — Szenische Anordnung des vierten Aktes — Szenarium des Gesamtdramas.

Die Kürzung 51

Buchdrama und Bühnendrama — Die Breite der Diktion — Ungleichheit des Stils — Die Liebeshandlung — Die Theklaszenen der Piccolomini — Die Frauenszenen in Wallensteins Tod.

Wallensteins Charakter und die Aufführung . . . 60

Die Gestalt des Friedländers — Kritik und Schillerkult — Otto Ludwig — Wallenstein und die Darstellung — Der schauspielerische

Standpunkt — Der Wallenstein der Piccolomini — Die ursprüngliche Anlage des Charakters — Wallensteins gemeinnützige Pläne — Zwiespalt in der Charakteristik — Das liebe moralische Publikum — Die Idealisierung — Des Friedländers gerades Herz — Die Blendung der Kritik — Intrige gegen Buttler — Rhetorik und Ideenschwung — Der große Monolog — Der moralische Wallenstein — Sentenzenreichtum — Die Apologie der Kritik — Die Wrangelszene — Gräfin Terzky und Wallenstein — Marens Abweisung als Katastrophe — Zeugnisse des Dichters — Hilfsmittel der Regie — Spiel des Darstellers — Wallenstein und Max — Ein philosophisches Vademecum — Die Traumerzählung — Wallensteins Verhältnis zu Buttler — Der Rhenommist in Wallenstein — Rhetor und Dramatiker — Die Bürgermeisterszene — Wallenstein im Familienzimmer — Wallensteins letzte Szenen — Wallensteins Freundschaft mit Max — Die traditionelle Darstellung — Verkürzung des Textes.

Zu Inszenierung und Darstellung 132

Wallensteins Lager — Die Dekoration — Das Lager im Schnee — Bewegung der Massen — Dialekt der Wallensteiner — Isolani — Die Behandlung der Musik — Soldatenchor — Der Kapuziner — Rüstung der Kürassiere — Der gepanzerte Max — Die historische Echtheit — Der zweite Teil des Lagers — Das Reiterlied — Die Expositionsszenen des Trauerspiels — Seni und die Bedienten — Wallensteins erstes Auftreten — Die Sitzung mit Questenberg — Haltung der Generale — Textliche Retuschen nach den Handschriften — Die szenischen Kontraste des zweiten Aktes — Geräusche hinter der Szene — Theklas Kassandra-Monolog — Das Bankett — Dekorative Anordnung — Die Kellermeisterszene — Oktavio beim Bankett — Zimmer in Piccolominis Wohnung — Oberst Wrangel — Die Schlußworte des dritten Aktes — Dekorative Anordnung des vierten Aktes — Vortrag der Traumerzählung — Beredte Pause — Isolaniszene — Etikette auf der Bühne — Der Abschied der Piccolomini — Wallenstein im Harnisch — Der Auftritt der Pappenheimer — Wallensteins Anrede an Max — Sonnenthal — Marens Abrufung — Fünfter Akt — Stimmung — Der schwedische Hauptmann — Deverour und Macdonald — Die Schlußszene — Wallensteins Leiche.

Vorwort

Die ſchwerſten dramaturgiſchen Probleme der klaſſiſchen deutſchen Literatur bieten die Aufführungen von Goethes Götz von Berlichingen und Fauſt, von Schillers Don Karlos und Wallenſtein.

Für Goethes Götz beſteht die Schwierigkeit der Aufgabe darin: die richtige theatraliſche Form zu finden, die unter Preisgabe der verunglückten Tehaterbearbeitung Pietät gegen die urſprüngliche Geſtalt des Werkes mit den unabweisbaren Forderungen der heutigen Bühne zu vereinigen verſteht. Bei Schillers Don Karlos handelt es ſich darum: die gebräuchlichen, meiſt ſehr willkürlichen und unvollſtändigen Einrichtungen der Tragödie durch eine Faſſung zu erſetzen, die das überlange Gedicht durch energiſche Kürzungen auf den Umfang eines normalen Theaterabends zurückführt, ohne in den Zuſammenhang der Handlung und die Charakteriſtik ſtörende Lücken zu reißen und von den eigentümlichen dichteriſchen Schönheiten des Werkes allzuviel preiszugeben. Die Probleme des Götz von Berlichingen und des Don Karlos habe ich durch die Aufführungen zu löſen verſucht, in denen ich dieſe Werke zu Karlsruhe während meiner Regietätigkeit an der dortigen Bühne (1900 und 1903) auf die Szene ſtellte. Die Bear-

beitungen, die dabei verwendet wurden, liegen ſeit einer Reihe von Jahren der Oeffentlichkeit vor (Götz von Berlichingen bei A. Schwartz, Oldenburg 1900, Don Karlos bei Ph. Reclam, Leipzig 1904). Sie werden ergänzt durch meine Abhandlungen: Goethes Götz von Berlichingen auf dem Theater (Dramaturgiſche Blätter 1905, S. 168—216) und: Don Karlos auf der Bühne (Marbacher Schillerbuch I 1905, S. 144—157).

Ein noch ſchwereres Problem als dieſe beiden Werke, wohl das ſchwerſte unſerer geſamten klaſſiſchen Literatur, bietet die Aufführung von Goethes Fauſt. Der gewaltige Umfang des Werkes, ſein zum größten Teile völlig untheatraliſcher Charakter, ſeine zahlreichen unſinnlichen und überſinnlichen Elemente bereiten ſeiner Verkörperung auf der realen Bühne die allergrößten Schwierigkeiten. Trotz der vielen, literariſch zum Teil recht verdienſtvollen Bearbeitungen und Einrichtungen iſt eine wirklich befriedigende Löſung des Problems, namentlich nach der Seite der Inſzenierung und Darſtellung hin, bis jetzt noch nicht geglückt. Einen Beitrag zu ſeiner Löſung, einen Wegweiſer für die Einrichtung und Inſzenierung des Gedichtes, habe ich in meiner Schrift: Goethes Fauſt auf der Bühne (München 1906) zu geben verſucht.

Als ein Seitenſtück dazu iſt das folgende Buch über Schillers Wallenſtein auf der Bühne gedacht. Schon im Erſcheinen dieſer Schrift liegt das Bekenntnis enthalten, daß das Problem der Wallenſteinaufführung bis jetzt noch keine befriedigende Löſung gefunden hat. Wohl liegt die Sache bei Wallenſtein in einem Haupt-

punkte völlig anders, als bei Götz von Berlichingen, Don Karlos und Faust: Wallenstein ist ein durchaus bühnengerechtes Drama, er ist für die Bühne gedacht, er bedarf abgesehen von einigen Kürzungen keiner besonderen Veränderung oder Einrichtung, um eine starke Bühnenwirkung auszuüben. Er ist nicht wie Faust ein Buchdrama, er leidet nicht wie Götz an einer untheatralischen und epischen äußeren Form, er entzieht sich nicht wie Don Karlos, sofern man an der endgültig vom Dichter ihm gegebenen dreiteiligen Fassung festhält, durch einen übergroßen Umfang den normalen Bedingungen des Theaters. Trotzdem wurde die Aufgabe einer wirklich befriedigenden Aufführung des gesamten Gedichtes bis jetzt noch nicht gelöst — auch da nicht, wo man der Lösung dieser Aufgabe am nächsten kam: durch Aufführung der drei Stücke an zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Abenden oder durch ihre Aufführung an einem Tage. Auch die würdige Aufführung von Schillers Wallenstein ist trotz mancher rühmlichen Anläufe bis jetzt noch ein ungelöstes dramaturgisches Problem geblieben.

Wie dieses Problem zu lösen ist, wie weit dabei mit verjährten Traditionen in der Bühnengeschichte und mit erstarrten Dogmen in der ästhetischen Betrachtung des Gedichtes gebrochen werden muß, das wird im Folgenden zu zeigen sein.

Ein stark verkürzter Auszug aus den beiden ersten Abschnitten dieses Buches wurde bereits in Bühne und Welt, Band 9, Nr. 21, veröffentlicht.

Dr. Eugen Kilian.

Die bisherigen Aufführungen

Das von Goethe in einem Gespräche mit Schlegel geprägte Wort von der „großen Wallensteinischen Trilogie" hat für die ästhetische Beurteilung des Gedichtes viel Unheil gestiftet. Die Bezeichnung der Schillerschen Tragödie als einer Trilogie zieht sich bis in die neuesten Phasen der Wallensteinliteratur und scheint beinahe unausrottbar zu sein. Namentlich in der landläufigen Theaterkritik treibt sie unablässig ihr Wesen, und selbst manche Theaterkanzleien versprechen in ihren offiziellen Ankündigungen die bevorstehende Neueinstudierung der „Wallenstein-Trilogie".

Dieser Irrtum sollte endlich aus der Literatur verschwinden. Schillers Wallenstein hat mit dem Wesen einer Trilogie im antiken Sinne des Worts nicht das entfernteste zu tun. Die Trilogie der Antike umfaßte drei selbständige, nur durch denselben Sagenkreis zusammengehaltene Dramen, denen als Schlußstück ein komisches Satyrspiel folgte. Die äußere Dreiteilung des Wallenstein sollte nicht dazu verführen, das Gedicht mit einer Trilogie zu vergleichen. Denn diese Dreiteilung ist nur zufällig und nicht aus dem Wesen der Dichtung erwachsen. Das müßte schon ein Blick auf die Entstehung des Werkes lehren.

Als Schiller sich des Stoffes bemächtigte, lag ihm der Gedanke an dessen Gliederung in drei Teile völlig fern. Er gedachte eine fünfaktige Tragödie zu schaffen. Erst im Laufe der Arbeit lösten sich Die Wallensteiner, wie Wallensteins Lager zuerst genannt wurde, als selbständiges Vorspiel von dem übrigen los. Noch aber hielt der Dichter für die Tragödie selbst an dem ursprünglichen Plane der überlieferten fünfteiligen Gliederung fest. Doch wuchs ihm das Werk, namentlich seitdem er sich anstelle der zuerst gewählten prosaischen Form für die Jamben entschieden hatte, zu immer größerem Umfang an. Er schrieb unter dem 1. Dezember 1797 an Goethe:

„Es ist mir fast zu arg, wie der Wallenstein mir anschwillt, besonders jetzt, da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt. Sie werden beurteilen, ob ich kürzer sein sollte und könnte. Mein erster Akt ist so groß, daß ich die drei ersten Akte Ihrer Iphigenia hinein legen kann, ohne ihn ganz auszufüllen; freilich sind die hintern Akte viel kürzer."

Und Goethe mag vielleicht die erste Anregung zur Teilung gegeben haben, indem er erwiderte:

„Sollte Sie der Gegenstand nicht am Ende noch gar nötigen, einen Zyklus von Stücken aufzustellen?"

So ließ sich Schiller, um zu verhindern, daß aus dem Werk „ein monstrum" werde, zur Teilung der Tragödie in zwei Stücke verleiten. Damit das Werk für das Theater tauge, ohne „gar zu viel Bedeutendes verlieren zu müssen", schnitt er die fünf Akte des ursprünglichen Trauerspiels in

der Mitte entzwei und gliederte jede der beiden Hälften in fünf neue Akte. Dieſe Teilung war rein äußerlich und hatte mit dem inneren Weſen des Werkes nichts zu ſchaffen.

Den Mißſtand, den ſie mit ſich brachte, fühlte ſchon Schröder, der unter dem 19. September 1798 an Böttiger ſchrieb: „So wenig es Schillers Wallenſtein ſchaden wird, daß er in Jamben geſchrieben iſt, ſo ſehr wird es ihm ſchaden, daß er muß geteilt werden.“

Daß der Dichter ſelbſt die Trennung nicht als eine organiſche empfand, zeigte ſein mehrfaches Schwanken hinſichtlich der Stelle, wo die Abgrenzung zwiſchen dem erſten und dem zweiten Stücke zu vollziehen ſei. Die urſprüngliche Abteilung der Stücke, die der in der Buchausgabe des Werkes entſprach, änderte der Dichter im November 1798 dahin ab, daß die beiden erſten Akte von Wallenſteins Tod noch zu den Piccolomini gezogen wurden. Infolgedeſſen umfaßte das erſte Stück damals ſieben Akte nach der jetzigen Einteilung. Es war derart gegliedert, daß der erſte Akt dem erſten und zweiten, der zweite dem dritten und vierten, der dritte dem fünften Akte der ſpäteren Piccolomini entſprach; den vierten und fünften Akt bildeten die beiden erſten Akte von Wallenſteins Tod. Für das zweite Stück blieben jetzt nur die drei letzten Akte von Wallenſteins Tod übrig. Aus der erſten Hälfte des dritten Aktes (Auftr. 1—12) wurde nun der erſte, aus ſeiner zweiten Hälfte (Auftr. 13—23) der zweite, aus der erſten Hälfte des vierten Aktes (Auftr. 1—8) der dritte Akt, der durch einen neugedichteten Monolog Buttlers einen wirkſameren Abſchluß erhielt. Der damals vorhandene Reſt, alſo die

Theklaſzene (IV, 9—14) und die letzten Auftritte Wallenſteins (V, 3—12), ſollte, damit die übliche Fünfzahl erreicht werde, auf zwei Akte verteilt werden. Zu dieſem Zwecke beſchloß der Dichter, den Vorbereitungen zu Wallenſteins Ermordung eine größere Breite und theatraliſche Bedeutſamkeit zu geben und legte nunmehr die nachgedichtete Szene zwiſchen Buttler und den beiden Hauptleuten ein. Dieſe Szene eröffnete damals den vierten Akt des zweiten Stückes, dann *folgten* als Schluß des Aktes die Theklaſzenen, die auf Goethes Wunſch mit dem Monolog der Prinzeſſin geſchloſſen wurden. Den fünften Akt füllten ausſchließlich die Wallenſteinſzenen des jetzigen letzten Aktes.

In dieſer Geſtalt ſind die Stücke in Weimar, mit Graff in der Titelrolle, zum erſtenmal auf die Bühne gekommen. Nachdem am 12. Oktober 1798 Wallenſteins Lager vorangegangen war, folgten am 30. Januar 1799 die Piccolomini, am 20. April 1799 Wallenſteins Tod. Auf derſelben Faſſung beruhten auch die Handſchriften, die an die andern Bühnen verſandt wurden; dabei hatten die Piccolomini wegen ihrer großen damaligen Ausdehnung ſehr ſtarke Kürzungen erfahren müſſen. Auch der erſten Berliner Aufführung der beiden Stücke (am 18. Februar und 17. Mai 1799), die durch die Meiſterleiſtung Flecks als Wallenſtein ihre beſondere Weihe erhielt, lag die für Weimar gewählte Abteilung zugrunde.

Erſt für die Buchausgabe, die im Sommer 1800 erſchien, griff der Dichter wieder auf die urſprüngliche Abgrenzung der beiden Stücke zurück. Sie war ihm von An-

fang an die liebere gewesen. Er schrieb nach der Drucklegung an Professor Süvern, der in seiner Schrift über Wallenstein Einwände gegen die Abteilung der Stücke erhoben hatte: nur die spätere Idee, das Werk auf die Bühne zu bringen, sei schuld gewesen, daß er „gewisse Forderungen der Kunst dem Theater" geopfert habe. So mußten die Piccolomini ihre beiden letzten Akte wieder an das zweite Stück abtreten; durch die Neuordnung der Akte in Wallensteins Tod rückte die Szene zwischen Buttler und den beiden Hauptleuten h i n t e r die Theklaszene und eröffnete jetzt den fünften Akt der Tragödie. Diese endgültige Einteilung hat seit der Veröffentlichung des Werkes durch den Druck im allgemeinen auch auf den Bühnen festen Fuß gefaßt.

Eine befriedigende Lösung hatte die Frage der Bühnenaufführung freilich weder mit der einen noch mit der anderen Art der Einteilung gefunden. Der Einschnitt nach dem zweiten Akte von Wallensteins Tod gab dem ersten Stücke durch den Abschied Octavios von Max einen gewissen äußerlichen Abschluß, aber er zerriß die Haupthandlung der Tragödie an einer Stelle der Umkehr und der abfallenden Handlung, wo eine solche Unterbrechung schlechterdings unstatthaft war; er zerlegte das Werk überdies vom ökonomischen Standpunkt in zwei sehr ungleiche Hälften, deren zweite vom Gesamtdrama nur den letzten Teil der Umkehr und die Katastrophe umfaßte. Demgegenüber bot die endgültige Art der Einteilung den Vorteil, daß das erste Stück, entsprechend den beiden ersten Akten des Gesamtdramas, im wesentlichen nur die breit

angelegte Exposition brachte, wogegen das zweite Stück, das nun die Hauptteile der eigentlichen Tragödie enthielt, zur Not wenigstens unter der Flagge eines selbständigen Werkes segeln konnte. Insbesondere hielt es Körner, wie er unter dem 29. Juni 1800 seinem Freunde schrieb, für sehr vorteilhaft, daß das zweite Stück mit der astrologischen Szene beginne:

„So etwas Fremdartiges versetzt uns auf einmal aus der wirklichen in die poetische Welt und macht uns empfänglicher für das Folgende. Dadurch gewinnst du zugleich, daß im ersten Stück Wallenstein mehr im Hintergrunde bleibt, oder die Phantasie ihn größtenteils nur durch den Wiederschein in der Idee sieht, die er bei andern von sich erzeugt hat. Er selbst erscheint fast bloß in der Audienzszene, und sehr zu seinem Vorteil. Dagegen wird das Unentschlossene in ihm nach der Unterredung mit Wrangel den folgenden Szenen, wo er sich wieder emporhebt, näher gerückt, und die zerstreuten Züge sammeln sich besser zu einem vollständigen Bilde."

Aber diese Vorteile wogen den großen Nachteil nicht auf, daß das Gesamtdrama an einer Stelle zerschnitten wurde, wo die Haupthandlung in beinahe atemloser Hast und ohne jede zeitliche Unterbrechung ihrem Höhepunkt im ersten Akte von Wallensteins Tod zustrebt. Man kann sich nichts Unbefriedigenderes vorstellen als den Brauch, den Zuschauer mit dem letzten Akte der jetzigen Piccolomini, dem Eindruck der Nachricht von der Gefangennahme Sesins, der die höchste Spannung auf das Folgende erregt, nach Hause zu entlassen.

Und für beide Arten der Teilung gilt das, was Körner am 17. Mai 1799, hier mit Bezug auf die bei der ersten Weimarer Vorstellung eingeführte Abgrenzung der Stücke, an Schiller geschrieben hatte:

„So wirst Du Dich gewiß hüten, wieder ein Stück in mehrere Teile abzusondern. Der Wallenstein [= Wallensteins Tod III—V] gewinnt freilich, wenn man den Tag vorher die Piccolomini gesehen hat. Aber aus den Piccolomini wird jeder unbefriedigt nach Hause gehen, und es ist schade um ihre Wirkung, die in einem Zeitraum von 20 Stunden, in denen man geschlafen, gegessen und seine prosaischen Geschäfte verrichtet hat, großenteils verschwunden ist."

Und in ähnlichem Sinne äußerte sich Caroline Schlegel, als sie an Luise Gotter über die erste Weimarer Aufführung der Tragödie berichtete (24. April 1799):

„Wenn man es nach einem einzigen Sehen beurteilen dürfte, so würd' ich sagen, das Ganze hat sehr an Effekt durch die Länge verloren. Es hätte nur e i n Stück sein müssen, dann hätten sich die Szenen konzentriert auf einen Brennpunkt, die sich jetzt langsam folgen und dem Zuschauer Zeit zu kühler Betrachtung lassen."

Auch der Dichter mochte die von der Not und einer lediglich äußeren Rücksicht diktierte Zerreißung des Werkes in zwei Theaterstücke als einen schweren Mißstand empfinden. Er hatte zwar, unmittelbar nachdem er sich im September 1798 zu der Operation der Teilung entschlossen hatte, mit einer gewissen Befriedigung darüber an Körner geschrieben und dabei hervorgehoben, daß er auf diese

Weiſe „mit dem Prolog drei bedeutende Stücke“ erhalte, „davon jedes gewiſſermaßen ein Ganzes, das letzte aber die eigentliche Tragödie“ ſei. Aber nur gewaltſam war die Not in eine Tugend verwandelt worden. Daß der Dichter ſelbſt das Mißliche dieſer Teilung ſchon ſehr bald darauf erkannte und ſich keinen optimiſtiſchen Täuſchungen darüber hingab, zeigt die Tatſache, daß er ſich gegen den Gedanken, die Dichtung für den Theatergebrauch wieder zu einem Stück zuſammenzuziehen, keineswegs ablehnend verhielt. Als ſich Kotzebue, als der damalige Sekretär des Wiener Burgtheaters, im Hinblick auf eine etwaige Aufführung des Werkes in Wien von dem Dichter Auskunft erbat, ſchrieb ihm dieſer unter dem 16. November 1798:

„Das Vorſpiel, welches Wallenſteins Lager heißt und das zweite Stück: Die Piccolomini ſind für Eine Abendrepräſentation und das dritte, eigentliche Stück: Wallenſteins Abfall und Tod für die andere berechnet. Indeß könnten alle drei Stücke, wenn die Konvenienz eines beſonderen Theaters es erforderte, in ein einziges großes, vier Stunden lang ſpielendes Stück zuſammengezogen werden.“

Er gab Kotzebue, falls die Wiener Zenſur es überhaupt geſtatte, Wallenſteins Geſchichte auf die Bühne zu bringen, „plein pouvoir“, ohne weitere Rückfrage die notwendigen Veränderungen in dem Stücke zu treffen. Dies kam freilich nicht zuſtande. Kotzebue vermochte die Aufführung des Werkes nicht durchzuſetzen und ſchrieb am 13. Januar 1799 an den Dichter: „Himmel und Erde habe ich bewegt, um wenigſtens das Ende meiner Direktion

durch die Aufführung Ihres Wallenſteins rühmlich zu bezeichnen; aber vergebens! Der Himmel zürnt, die Erde iſt gefroren, und der Cenſor taub. Erſt fand er das Sujet wegen des Hofes bedenklich, dann wegen der Familie Wallenſtein, und endlich wegen des ganzen Publikums. Mit einem Worte, mir iſt nach wochenlangen Bemühungen nichts übrig geblieben, als meine Galle in mich zu ſchlucken und mich im Namen unſerer Kaiſerſtadt vor Ihnen zu ſchämen." (Vgl. Otto Güntter, Marbacher Schillerbuch II, 1907, S. 311.)

Nicht lange nachher trug ſich Schiller ſelbſt mit dem Gedanken, die verſchiedenen Teile des Dramas wieder in ein einziges Theaterſtück zuſammenzuziehen. So ſchrieb er im Juni 1799 an Georg Heinrich Nöhden in London, den Ueberſetzer ſeines Don Karlos, mit dem er auch wegen Uebertragung des Wallenſtein in Unterhandlung getreten war:

„Auch die Wallenſteiniſchen Schauſpiele bin ich geſonnen in ein einziges Theaterſtück zuſammenzuziehen, weil die Trennung derſelben tragiſchen Handlung in zwei verſchiedene Repräſentationen auf dem Theater etwas ungewöhnliches hat und die erſte Hälfte immer etwas Unbefriedigendes behält. In ein Stück vereinigt bilden beide aber ein ſehr wirkungsreiches Theaterſtück, wie mich die Repräſentation in Weimar belehrt hat."*)

*) Dieſer Nebenſatz bezieht ſich offenbar nicht, wie man grammatikaliſch annehmen müßte, auf den zugehörigen Hauptſatz, ſondern auf den durch einen Punkt davon getrennten vorangehenden Satz. In Weimar wurde, ſoweit bekannt, keine Zuſammenziehung der beiden Stücke aufgeführt.

Schiller kam nicht zur Ausführung dieſes Planes; neue dichteriſche Arbeiten verdrängten ſein Vorhaben. Dies war im Intereſſe der Bühnengeſchichte des Werkes auf das lebhafteſte zu beklagen. Denn daß das Bedürfnis nach einer Zuſammenziehung der Stücke für einen Theaterabend, das Bedürfnis nach einem einteiligen Theater-Wallenſtein vorhanden war, lehren die zahlreichen Verſuche, die nach dieſer Seite unternommen wurden (vgl. Kilian, Der einteilige Theater-Wallenſtein, Berlin 1901). Aber dieſe Arbeiten lagen zumeiſt in ungeſchickter Hand; bloße Routine erſetzte vielfach das dichteriſche Nachempfinden, das hierfür notwendig war.

Die beiden erſten derartigen Verſuche waren die Arbeiten von Schauſpielern; ſie wurden beide 1802 der Oeffentlichkeit übergeben; die eine hatte den auch ſchriftſtelleriſch nach verſchiedenen Seiten tätigen Schauſpieler Karl Friedrich Wilhelm Fleiſcher (1777—1831), die andere den bekannten Schauſpieldichter und Theaterdirektor Wilhelm Vogel (1772—1843) zum Verfaſſer.

Fleiſchers Bearbeitung ſuchte den Schillerſchen Jamben durch dementſprechende kleine Aenderungen da und dort „einen proſaiſchen Fluß“ zu geben und ließ das ganze Stück, auch da wo der Text unverändert blieb, ohne Abteilung der Verſe drucken, damit die gefürchtete Kontrebande der Jamben — ein charakteriſtiſches Zeichen jener Zeit — dem Schauſpieler gewiſſermaßen unmerklich in die Hände geſchmuggelt werde. Wallenſteins Lager wurde, wie bei den meiſten Verſuchen, das ganze Gedicht für einen Theaterabend zuſammenzuziehen, völlig preisgegeben,

der Inhalt der Piccolomini in den ersten Akt und die erste Hälfte des zweiten Aktes zusammengedrängt. Der Rest des zweiten Aktes umfaßte die beiden ersten Akte von Wallensteins Tod, so daß sich die drei letzten Akte Fleischers genau mit den drei letzten Akten des Schillerschen Schlußstückes deckten.

Besser und gleichmäßiger war die Verteilung des Stoffes bei Vogel, wo die beiden ersten Akte der Bearbeitung dem Inhalt der Piccolomini, die drei letzten dem von Wallensteins Tod entsprachen. Auch sonst zeigte Vogel die geschicktere und pietätvollere Hand und suchte verschiedenes, was Fleischer geopfert hatte, so unter anderem die ganze Figur Isolanis, für die Aufführung zu retten. Es ist sehr bezeichnend, daß in beiden Bearbeitungen die politischen und charakteristischen Teile der Tragödie, also diejenigen Teile, in denen der Dichter sein Bestes und Größtes gegeben hatte, unverhältnismäßig verkürzt und beschnitten wurden. Da und dort fehlten die einleitenden Szenen der Piccolomini, der ganze Bankettakt, die Wrangelszene. Dagegen standen beide Bearbeiter der Liebeshandlung und den lyrischen Partien, den Teilen des Werkes, in denen der Dichter seiner Zeit und ihrem Geschmacke bewußt oder unbewußt gewisse Konzessionen gemacht hatte, mit einer Schonung gegenüber, die in keinem Verhältnis stand zu den schmerzlichen Opfern, die nach der andern Seite gebracht wurden. Die Bearbeitung Fleischers wurde zum erstenmal im Dezember 1800 in Glogau, die von Vogel unter anderm im Oktober 1801 zu Frankfurt a. M. gespielt. Der Umstand, daß von dem Vogelschen Buche schon

drei Jahre nach ſeinem Erſcheinen eine neue Auflage notwendig wurde, läßt auf eine ziemlich große Verbreitung dieſer Bearbeitung auf den Theatern ſchließen.

Für eine Aufführung des Werkes in Dresden im November 1803 wurde die Vogelſche Faſſung auf Körners Vorſchläge hin einer Umarbeitung unterzogen, deren Text ſich in einem handſchriftlichen Buche des Mannheimer Theaterarchivs erhalten hat. „Vogel hatte — ſo unvernünftig abgekürzt, daß ich es nicht dabei laſſen konnte," ſchrieb Körner am 31. Dezember 1802 an den Freund. Namentlich der von Vogel arg verſtümmelte erſte Akt von Wallenſteins Tod mit dem großen Monologe, der Wrangelſzene und dem Auftritt der Gräfin Terzky wurde auf Körners Veranlaſſung wieder hergeſtellt, die Zahl der Akte von fünf auf ſechs ausgedehnt.

Auch in Wien wurde das Werk, als nach vielfachen Kämpfen mit der Zenſur 1814 endlich die erſte Aufführung des Wallenſtein zuſtande kam, für einen Theaterabend zuſammengezogen. Der auf dem Theaterzettel als H. W—r bezeichnete, unbekannte Bearbeiter, der ſeine Einrichtung in demſelben Jahr im Druck erſcheinen ließ, kannte offenbar die Zuſammenziehung Vogels, deren Anordnung und Verteilung des Stoffes er in der Hauptſache zu der ſeinen machte. Doch verfuhr er im ganzen konſervativer als der ältere Bearbeiter und behielt einige wichtige Partien, die bei jenem fehlten, ſo einen Teil der einleitenden Szenen der Piccolomini, die Wrangelſzene, Wallenſteins Traumerzählung u. a. für die Aufführung bei. Dagegen ſtand er hinter Vogel zurück in der Behand-

lung des Textes, der ſich vielfach — und zwar häufig ohne jeden erſichtlichen Grund — die willkürlichſten Umgeſtaltungen gefallen laſſen mußte. Ein großer Teil dieſer Aenderungen war allerdings durch die beſonderen Wiener Zenſurverhältniſſe veranlaßt. Alle Stellen, in denen des Kaiſers, des Wiener Hofes, des Hauſes Oeſterreich in einer irgendwie bedenklichen, d. h. in einer für den Hof nicht unbedingt ſchmeichelhaften Weiſe Erwähnung geſchah, mußten geſtrichen oder demgemäß verändert werden. Es wurde dabei mit einer Peinlichkeit verfahren, die einer beſſeren Sache würdig war. Selbſt die bloße Erwähnung der „Kaiſerburg" wurde ängſtlich umgangen. Der Schluß von Buttlers großer Lobrede auf den Friedländer im erſten Akte der Piccolomini:

Bis zu der Wache, die ihr Schilderhaus
Hat aufgerichtet vor der Kaiſerburg —

erhielt in dem letzten Vers die Variante:

Hat aufgerichtet vor dem Palaſte.

Völlig unſtatthaft erſchien Queſtenbergs ſarkaſtiſche Aeußerung:

Hier iſt kein Kaiſer mehr. Der Fürſt iſt Kaiſer.

Er mußte dafür ſagen:

Hier iſt der Fürſt allein Herr und Gebieter.

Ganz und gar reſpektwidrig ſchien der Gedanke zu ſein, daß das „Glück von Oeſterreich" ſich wenden könne; die Stelle wurde abgeändert:

Nie wird das Glück verräteriſch ſich wenden

Auch Buttlers berühmtes Wort:

Dank vom Hauſe Oeſterreich!

mußte ſelbſtverſtändlich fallen und wurde durch die farbloſe Wendung erſetzt:

Dank! Spracht Ihr nicht ſo?

Daß Max Piccolomini das Recht ſeiner Liebe verteidigte mit den Worten:

Kein Kaiſer hat dem Herzen vorzuſchreiben,

wurde als eine unſtatthafte Einſchränkung kaiſerlicher Machtvollkommenheit angeſehen; die Stelle erhielt die weniger bedenkliche Faſſung:

Das Herz kennt kein geſchriebenes Geſetz.

Wie die politiſche, ſo wütete auch die religiöſe Zenſur in dem Texte des Werkes und trieb manche ergötzliche Blüte. Alle Anſpielungen auf die Glaubensſpaltung, auf die evangeliſche Lehre, auf die religiöſe Toleranz des Friedländers, ferner alle dem religiöſen Leben entſtammenden Ausdrücke und Vorſtellungen wurden, wie auch ſonſt in Wien üblich, erbarmungslos beſeitigt oder durch dementſprechende Aenderungen ihrer Bedenklichkeit beraubt.

Daß die Worte, in denen Gräfin Terzky über Thekla berichtet:

Zu ſpät vermißten wir ſie, eilten nach;
Ohnmächtig lag ſie ſchon in ſeinen Armen

dahin abgeändert wurden:

Zu ſpät vermißten wir ſie, wollten nach;
Ohnmächtig brachte man ſie auf ihr Zimmer

ſcheint ebenfalls durch die Rückſicht auf die Zenſur veranlaßt zu ſein. Nach ihren moraliſchen Anſchauungen galt es wohl als anſtößig, daß die Prinzeſſin „in den Armen" des ſchwediſchen Hauptmanns lag — eine Auffaſſung, die nicht befremden kann, wofern man ſich erinnert, daß es nach den denkwürdigen Inſtruktionen des berüchtigten Zenſors Hägelin nicht zu dulden war, daß „zwei verliebte Perſonen miteinander allein vom Theater abtraten".

Die Verſtümmelungen dieſer erſten Wiener Bearbeitung, die ſich von 1814 bis 1826 auf dem dortigen Burgtheater erhielt und in dieſer Zeit im ganzen 26mal in Szene ging, wurden zum großen Teile beſeitigt in der neuen Einrichtung von Joſeph Schreyvogel, die dieſer für eine Neueinſtudierung des Werkes im Jahre 1827 beſorgte. Die ſchlimmſten Verballhornungen des Textes wurden ausgemerzt, die kleinen Veränderungen, die der Druck der Zenſur notwendig machte, wurden auf das Notwendigſte beſchränkt und da, wo ſie unvermeidlich waren, in eine etwas geſchmackvollere Form gekleidet; die ganze Arbeit hatte ein weſentlich pietätvolleres und feinfühligeres Anſehen als die ſeines Vorgängers.

In der Art der Zuſammenziehung der beiden Stücke für einen Abend ſchlug Schreyvogel einen neuen Weg ein. Im Gegenſatze zu ſeinen Vorgängern gab er die erſten drei Akte der Piccolomini preis und eröffnete ſtatt deſſen das Stück mit dem bei den bisherigen Zuſammenziehungen geſtrichenen

Bankettakte, dem er als zweite Szene den fünften Akt der Piccolomini folgen ließ. Die folgenden vier Akte entsprachen nun in ziemlich unveränderter Form dem Inhalt von Wallensteins Tod, dessen letzte beide Akte, unter Ausmerzung der Szene der beiden Hauptleute, zu einem Akt verschmolzen wurden.

Schreyvogel ging bei dieser Art der Anordnung von dem Bestreben aus, in erster Linie Wallensteins Tod zur vollen Geltung zu bringen und sich dafür bei den Piccolomini auf die Teile zu beschränken, die ihm am meisten am Herzen lagen: auf das Bankett und die nachfolgende große Szene zwischen Vater und Sohn Piccolomini. Er setzte sich darüber hinweg, daß diese Anordnung des Stoffes vom Standpunkt der Gesamtökonomie hinter der der früheren Zusammenziehungen zurückstand; er setzte sich darüber hinweg, daß das Gastmahl der Generale in dem Gesamtwerk streng genommen nur episodischen Charakter trug und deshalb in einer Zusammenziehung, die sich auf das unbedingt Notwendige beschränkte, eher entbehrt werden konnte, als die wichtigen einleitenden Expositionsakte; er setzte sich darüber hinweg, daß das Bankett selbst, ohne jene vorangehenden Expositionsakte, an sich sehr wenig zum einleitenden Akkord des Gesamtdramas geeignet war, indem es den Zuschauer mitten in die im Fluß befindliche Handlung hineinversetzte, während alle erklärenden und exponierenden Momente völlig fehlten. Dafür gewann er den Vorteil, mit dem Bankettakt einen der glänzendsten Teile der ganzen Dichtung für die Aufführung zu retten; dies rückte alle doktrinären Bedenken, die einer solchen Anordnung ent-

gegenstanden, in den Hintergrund. Schreyvogels Bearbeitung des Gedichtes setzte bei den Zuschauern freilich eine Kenntnis des Originales voraus; sie begnügte sich damit, diesem die hervorragendsten Teile des Werkes vor Augen zu führen, verzichtete dagegen darauf, dem Probleme, die zehn Akte des Originals möglichst ökonomisch in ein gemeinverständliches Theaterstück zusammenzudrängen, eine befriedigende Lösung geben zu wollen.

Noch weniger wurde die Lösung dieser Aufgabe in der Bearbeitung erstrebt, die Karl Immermann einer Aufführung des Werkes an der von ihm geleiteten Düsseldorfer Bühne im März 1835 zugrunde legte. Es war dies im wesentlichen nur eine Aufführung von Wallensteins Tod, der als Auftakt der fünfte Akt der Piccolomini voranging. Die Einrichtung der Tragödie selbst bot dadurch Interesse, daß sie in verschiedenen Punkten von der traditionellen Uebung abwich. Immermann war im Gegensatze zu den meisten früheren Bearbeitern von dem Bestreben geleitet, das Hauptgewicht auf den politischen Teil des Gedichtes zu legen, „alles Sentimentalische und Müßige" dagegen nach Möglichkeit zu entfernen oder einzuschränken. Die Familienszenen, die Liebeshandlung, die rethorischen und lyrischen Partien wurden stark verkürzt und zusammengestrichen. Der zweite Akt umfaßte bloß die Szenen des Gegenspiels, die Gewinnung Isolanis und Buttlers durch Oktavio. Der dritte Akt begann mit dem an diese Stelle verlegten Gespräche Wallensteins mit Terzky und Illo und der Traumerzählung (W. T. II, 3) und schloß hieran ohne Verwandlung und mit Ueberspringung sämtlicher Frauen-

ſzenen die großen politiſchen Szenen des dritten Aktes, die ſich ohne weitere Ortsveränderung und mit Auslaſſung des lyriſchen Monologes „Du haſt's erreicht, Oktavio" bis zu Marens Abſchied hintereinander abſpielten. Durch dieſe Anordnung wurden die Vorgänge des dritten Aktes zu einer außerordentlich ſtarken dramatiſchen Wirkung zuſammengefaßt. In die Chronologie des Werkes brachte dieſe Einrichtung freilich inſofern einen Widerſpruch, als die Unterredung Wallenſteins mit Terzky und Illo auf den zweiten, die Vorgänge des dritten Aktes dagegen auf den dritten Tag der Handlung fallen. Da Oktavio in der erſten Szene erſt im Begriffe ſteht, abzureiſen, in der andern aber bereits der Erfolg ſeiner Machinationen gemeldet wird, können beide Szenen unmöglich unmittelbar aneinander gerückt werden, ohne daß die Chronologie der Vorgänge einen bedenklichen Stoß erleidet. Ueber den Eindruck des Werkes in Immermanns Bearbeitung und Inſzenierung hat uns eine warme und anerkennende Kritik des Augenzeugen Grabbe in ſehr lebensvoller Weiſe berichtet.

Die Verſuche, die Wallenſteiniſchen Stücke zu einem einteiligen Drama zuſammenzuziehen, haben ſich vereinzelt bis in die neueſten Zeiten herein fortgeſetzt. Auch Alfred von Wolzogen hat ſich dieſes Gedankens bemächtigt und das Werk 1868 in Schwerin in einer einteiligen Bearbeitung, die ihren Weg dann auch auf das Stadttheater in Breslau fand (1869), auf die Bühne gebracht. Im Gegenſatze zu ſämtlichen früheren Bearbeitern nahm Wolzogen auch Wallenſteins Lager auf, das freilich in arg ver-

ſtümmelter Faſſung, etwa auf einen Vierteil ſeines Umfangs zuſammengeſtrichen, den erſten Akt des kombinierten Stücks eröffnete; deſſen zweite Hälfte bildete, unter Ausfall des erſten Aktes der Piccolomini, der Kriegsrat der Wallenſteiniſchen Generale mit Queſtenberg. Der zweite Akt umfaßte den dritten, vierten und fünften Akt der Piccolomini, deren letzter ſich ohne Ortsveränderung im Bankettſaal abſpielte; die drei letzten Akte entſprachen dem Inhalt von Wallenſteins Tod, in der Weiſe, daß der dritte und fünfte Akt je zwei, der vierte einen Akt des letzten Stücks umfaßte.

Da das ganze Werk in dieſer Wolzogenſchen Faſſung nicht länger als drei Stunden und einige Minuten ſpielen ſollte und an ganzen Akten nur der erſte der Piccolomini gefallen war, ſo mußte der Rotſtift im einzelnen vielfach in barbariſcher Weiſe wüten. Dabei berührte ſich Wolzogen namentlich in Wallenſteins Tod vielfach mit den älteren Zuſammenziehungen, vor allem mit der Bearbeitung von Vogel. Wie dieſer, ſo gab auch er mit der Wrangelſzene und der Szene der Gräfin Terzky den größten Teil des erſten Aktes preis und ließ Wallenſtein aus eigener Initiative den entſcheidenden Entſchluß faſſen; wie Vogel, ſo ließ auch er auf die einleitenden Auftritte dieſes Aktes ohne Verwandlung die erſte Hälfte des zweiten Aktes folgen; wie dieſer ſuchte er den Vorgängen des dritten Aktes durch Tilgung der retadierenden Frauenſzenen, des Wallenſteiniſchen Monologes und des Auftritts der Küraſſiere (III, 11—16) einen raſcheren dramatiſchen Fluß zu geben.

Der wundeſte Punkt von Wolzogens Bearbeitung aber

war die freie und willkürliche Behandlung des Schillerschen Textes. Da ihn, wie er im Vorwort versicherte, „die vielen Sechsfüßler und unrichtigen Jamben" auch bei Schiller „in seinem rythmischen Gefühl" störten, so scheute er sich nicht, an allen solchen Stellen und zahlreichen andern die schulmeisterliche Feile anzusetzen, die Sechsfüßler zu kürzen und die Vierfüßler zu verlängern, scheinbare sprachliche Härten zu mildern usw., ohne Empfindung für den eigenartigen Reiz, der solchen rythmischen Freiheiten und Unebenheiten vielfach innewohnt, und vor allem ohne Gefühl für die Pietät, die gegenüber einem klassischen Werke unter allen Umständen geboten war.

Auch der Einrichtung Wolzogens ist es nicht geglückt, und zwar noch weniger als den älteren Bearbeitungen, die außerordentlichen Schwierigkeiten, die sich der Zusammenziehung der Wallensteinischen Stücke auf den Umfang eines normalen Theaterabends entgegenstellen, erfolgreich zu überwinden und dem schweren Problem eine einigermaßen befriedigende Lösung zu geben. Keiner dieser Versuche hat auf der Bühne festen Fuß gefaßt.

Auf dem Theater hat sich das Gedicht vielmehr nach wie vor in der zweiteiligen Fassung erhalten, die ihm vom Dichter in der Druckausgabe des Werkes gegeben worden war. Auch in der Art der Abgrenzung der beiden Abende hielt man im allgemeinen wohl an der endgültigen Einteilung des Gedichtes fest. Doch scheint an einigen Theatern, zum Teil wohl veranlaßt durch die abweichende Anordnung der vom Dichter versandten Bühnenmanuskripte, ein Schwanken in dieser Beziehung stattgefunden zu haben.

So wurden beiſpielsweiſe bei der erſten Aufführung des Wallenſtein in Mannheim (Wallenſteins Lager am 12. Juli 1807, Die Piccolomini am 20. Dezember 1807, Wallenſteins Tod am 1. Januar 1808), obgleich dabei gedruckte Bücher der Ausgabe von 1800 verwendet wurden, die Piccolomini mit dem erſten Akte von Wallenſteins Tod geſchloſſen. In gleicher Weiſe war bei der erſten Aufführung des Werkes in Karlsruhe (Die Piccolomini am 6. Auguſt, Wallenſteins Tod am 10. Auguſt 1820) die Abgrenzung beider Stücke zugunſten der Piccolomini verſchoben worden. Auch in Weimar hatte man zunächſt an der urſprünglichen Abteilung der Stücke, wie ſie bei der dortigen Erſtaufführung des Werkes beſtanden hatte, feſtgehalten. Sie wurde auch dann nicht verändert, als man nach den erſten Aufführungen des Geſamtwerkes Wallenſteins Tod ſpäter meiſtens allein ſpielte. Es kamen auf dieſe Weiſe alſo nur die drei letzten Akte des dritten Stückes nach der endgültigen Einteilung zur Aufführung. Um wenigſtens die Traumerzählung für den Darſteller des Wallenſtein zu retten, wurde dieſe, wie Gnaſt in ſeinen Erinnerungen berichtet, in die ſiebente Szene des dritten Aktes, die Unterredung zwiſchen Wallenſtein und Terzky (alſo wohl nach W. T. 1616) eingeſchoben.

Im allgemeinen jedoch bildeten ſolche Abweichungen von der endgültigen Anordnung des Dichters, ſeitdem die Tragödie durch die Druckausgaben verbreitet war, aller Wahrſcheinlichkeit nach die Ausnahme. Ganz vereinzelt hat neuerdings Otto Devrient bei einer von ihm geleiteten Neueinſtudierung des Geſamtwerkes in Oldenburg im No-

Digitized by Google

vember 1884 auf die erſte Einteilung zurückgegriffen und die Piccolomini mit dem jetzigen zweiten Akte von Wallenſteins Tod geſchloſſen. Wallenſteins Lager wurde dabei an einem beſonderen Abend zuſammen mit dem Lied von der Glocke (am 9. Nov. 1884), die Hauptſtücke an den beiden darauffolgenden Abenden geſpielt.

Geſamtaufführungen des ganzen Werkes an zwei aufeinander folgenden Abenden, wie ſie heute wenigſtens an allen beſſeren Bühnen zur Regel geworden ſind, gehörten in der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts und noch ziemlich lange darüber hinaus zu den größten Seltenheiten. Wallenſteins Lager wurde allein für ſich geſpielt, mit einem beliebigen andern Stücke, das recht oder ſchlecht dazu paßte, zu einem Theaterabend zuſammengekoppelt. Von den beiden Hauptſtücken, die ebenfalls ohne Zuſammenhang gegeben wurden, verſchwanden die Piccolomini in kurzer Zeit völlig von dem Spielplan. Sie wurden beiſpielsweiſe in Mannheim nach der erſten Aufführung vom Dezember 1807 nur ein einziges mal wiederholt und tauchten erſt nach vielen Jahrzehnten, 1865, wieder im Spielplan auf. Auch in Karlsruhe wurde Wallenſteins Tod von 1820 bis 1852, dem Beginne der Devrientſchen Direktionsführung, im ganzen 21 mal geſpielt, wogegen die Piccolomini in derſelben Zeit nicht mehr als 5 Aufführungen erlebten. Im heimiſchen Stuttgart gar verſchwanden die Piccolomini ſchon nach der erſten Aufführung (14. Januar 1810); Wallenſteins Tod dagegen (zuerſt am 21. Januar 1810) konnte bis zum Jahre 1818 im ganzen 16mal gegeben werden. Aehnlich war das Schick-

ſal des erſten Stückes auf den andern Bühnen. Mit dauerndem Erfolge behauptete ſich im Spielplan der Theater nur Wallenſteins Tod; auch dieſer aber meiſt nur in verſtümmelter Form; ſelbſt an der Berliner Königlichen Bühne wurde das Stück noch bis in die neueſten Zeiten herein mit Weglaſſung des ganzen erſten Aktes geſpielt. Wallenſteins Anſprache an Oktavio „Mir meldet er aus Linz, er läge krank" eröffnete den Abend; im zweiten Akt fehlte die ganze wichtige Szenenreihe des Gegenſpiels, die Szenen Octavios mit Iſolani, Buttler und Max. Die ganze Aufführung gab in der Regel nur die Folie für den paradierenden Wallenſteinſpieler.

Die namenlos unwürdige Art, womit man dem Werke des großen Dichters in der guten alten Theaterzeit begegnete, fand nur da und dort eine vereinzelte rühmliche Ausnahme. Eine ſolche Ausnahme bildete das Karlsruher Hoftheater unter der Leitung von Eduard Devrient. Hier wurde im Gegenſatze zu dem ſonſt überall üblichen Schlendrian das Geſamtgedicht (zum erſtenmal 1855) zur Aufführung gebracht. Von vereinzelten Fällen abgeſehen, wo ein Gaſtſpiel oder ſonſtige beſondere Umſtände die ausſchließliche Vorführung des letzten Teils veranlaßten, wurden die drei Stücke von da an während der ganzen fünfziger und ſechziger Jahre ſtets nur im unmittelbaren Zuſammenhang an zwei aufeinanderfolgenden Tagen aufgeführt.

Auch am Wiener Burgtheater war noch unter Holbeins Direktion am 28., 29. und 30. September 1848 der ganze Wallenſtein zum erſten Male aufgetaucht (am

ersten Abend: Wallensteins Lager, zusammen mit dem nach dem Französischen bearbeiteten Familiengemälde „Hausmütterchen"!). Aber auch unter Laubes Direktion stand die systematische, den Zusammenhang wahrende Pflege des Gedichtes bedeutend zurück hinter dem, was in dieser Beziehung gleichzeitig von Devrient in Karlsruhe geleistet wurde; Wallensteins Tod wurde in dem Zeitraum von 25 Jahren an der Burg mehr als doppelt so oft gespielt, als die Piccolomini. Es ist auffallend genug, daß sich Laube, der doch sonst vor den resolutesten dramaturgischen Operationen nicht zurückscheute, wo sie der theatralischen Wirkung nach seiner Ansicht zugute kamen, nicht des naheliegenden Gedankens bemächtigte, den ganzen Wallenstein für e i n e n Theaterabend einzurichten, ja daß ihn das schwere und interessante theatralische Problem, wie sein Schweigen hierüber in seinen dramaturgischen Schriften vermuten läßt, überhaupt zu keiner Zeit beschäftigt hat.

Einen allgemeinen Wandel zum Besseren brachten neuerdings erst die Gastspielreisen der Meininger und ihr tiefgreifender Einfluß auf die gesamte deutsche Theaterwelt. Die Aufführung des Gedichtes durch das Meiningische Hoftheater, das die drei Stücke stets in unmittelbarem Zusammenhang an zwei aufeinanderfolgenden Abenden spielen ließ, gehörte zu den verdienstlichsten Schöpfungen des fürstlichen Dramaturgen und hat in zahlreichen Punkten ein vortreffliches Vorbild geschaffen, dessen Einfluß sich keine bessere Bühne auf die Dauer zu entziehen vermochte.

In der Aufführung des Gesamtwerkes an zwei auf-

einanderfolgenden Abenden war gegenüber dem unverantwortlichen Schlendrian früherer Tage zweifellos ein bedeutender Fortschritt zu begrüßen. Eine wirklich befriedigende Lösung aber hatte das Problem auch hiermit nicht gefunden. Die mehr oder minder willkürliche Zerschneidung des Gesamtdramas in zwei Theaterabende war und blieb ein Kompromiß, demgegenüber auch heute noch alles das mit demselben Rechte gilt, was schon Körner in dem oben zitierten Briefe an Schiller dagegen eingewendet hatte.

Es war die Einsicht in das Mißliche dieses Kompromisses, was Veranlassung gab zu den im Laufe der letzten Jahrzehnte immer häufiger aufgetauchten Versuchen, die drei Wallensteinischen Stücke an einem Tage zu spielen. Franz Dingelstedt gebührt das Verdienst, diesen auf alle Fälle sehr interessanten und dankenswerten Versuch 1859 in Weimar, zur Zentenarfeier des Dichters, zum ersten Male verwirklicht zu haben. Um die neueren Versuche dieser Art hat sich neben den Hoftheatern von Weimar und München vor allem Ludwig Barnay ein gewisses Verdienst erworben. Er hat gelegentlich seiner Gastspiele als Wallenstein an verschiedenen Orten, so in Magdeburg 1877, in Berlin (Nationaltheater) 1878, in Leipzig 1879, in Bremen 1881 mehrfache Aufführungen des ganzen Gedichtes an einem Tage veranlaßt. Diese Aufführungen wurden da und dort wohl in der Weise geordnet, daß zwischen den einzelnen Stücken jeweils größere Pausen stattfanden, daß das Lager etwa um 12 Uhr mittags, die Piccolomini um 3 Uhr und Wallensteins Tod abends um 7 Uhr begannen. Am Königlichen Schauspielhaus in Berlin hat man bei

ähnlichen Verſuchen in den Jahren 1902, 1906 und 1907 die Aufführung derart eingerichtet, daß Wallenſteins Lager und Die Piccolomini nachmittags um ½3 Uhr, die von Wallenſteins Tod abends um ½8 Uhr begann und gegen ¾11 Uhr endigte; dabei wurde die glückliche Beſſerung getroffen, daß der Einſchnitt zwiſchen dem zweiten und dritten Stücke, entgegen der Einteilung des Buches, hinter den erſten Akt von Wallenſteins Tod gelegt wurde.

Aber allen dieſen Verſuchen haftete der Mißſtand an, daß die Dauer der Vorſtellung, die mindeſtens ſieben bis acht Stunden in Anſpruch nahm, eine überlange war; ſie ſtellte, auch wenn man die großen Unterbrechungen zwiſchen den einzelnen Stücken berückſichtigt, an die Aufnahmefähigkeit des Publikums Forderungen, die das Normalmaß beträchtlich überſchritten, und ſie ſetzte durch die ganze Anordnung der Vorſtellung Verhältniſſe voraus, die in jeder Beziehung als Ausnahmeverhältniſſe zu gelten haben. Vor allem aber wurde durch dieſe Art der Vorführung der Hauptmangel nicht beſeitigt, der allen bisherigen Bühnendarſtellungen des Gedichtes beinahe ausnahmslos anhaftete: die unglückſelige Dreiteilung der Tragödie blieb unangetaſtet. Es blieben nach wie vor drei getrennte Stücke, die in einer Art von literariſchem Experiment aneinander geſchoben und durch dementſprechende Pauſen getrennt hintereinander geſpielt wurden. Jedes der beiden Hauptſtücke behielt ſeine unorganiſche Gliederung, die es in fünf Akte zerhackte und das Geſamtwerk in ein elfaktiges Drama auseinanderzerrte. Die Einheit des Werkes in ſeiner bewundernswerten künſtleriſchen Anlage und ſei-

nem glänzenden dramatiſchen Aufbau kam auf dieſe Weiſe nicht zur Anſchauung. Dies wurde nur möglich, wenn man ſich entſchloß, die rein äußerliche und willkürliche Zerſchneidung des eigentlichen Dramas in zwei Stücke wieder preiszugeben und den Verſuch machte, den urſprünglichen Plan des Dichters wiederherzuſtellen.

TAYLOR INST. OXFORD

Wallenſtein als fünfaktiges Trauerſpiel

Als ein Trauerſpiel in fünf Akten und einem Prolog iſt Wallenſtein von dem Dichter urſprünglich gedacht geweſen. Als fünfaktiges Trauerſpiel nebſt einem Prolog oder Vorſpiel muß das Werk auf unſern Bühnen geſpielt werden, wenn es theatraliſch zu ſeinem Rechte gelangen ſoll. Dieſes Trauerſpiel, das in einem Zuge, an einem Theaterabend, nur mit entſprechend früherer Anfangsſtunde, zu ſpielen iſt, muß durch verſtändige Kürzungen einen derartigen Umfang erhalten, daß es die Spieldauer eines großen klaſſiſchen Werkes oder eines Wagnerſchen Tondramas nicht allzu bedeutend überſchreitet.

Mit einem Wort: das Ideal für eine würdige theatraliſche Vorführung des Gedichtes liegt in der ſchon mehrfach verſuchten Herſtellung eines einteiligen Theater-Wallenſtein. Die verſchiedenen nach dieſer Seite unternommenen und oben gewürdigten Verſuche waren im Grundgedanken und im Prinzip ohne Zweifel im Recht und handelten im Sinne und im Geiſte des Dichters, der ſelbſt eine derartige Zuſammenziehung der Stücke für das Theater ins Auge gefaßt hatte. Was bei dieſen Verſuchen ver-

fehlt wurde, war nur die Art der Ausführung, die nicht entfernt auf der Höhe ihrer Aufgabe ſtand. Ein großer Irrtum beſtand vor allem darin, elf Akte, die einen Geſamtumfang von 7623 Verſen beſitzen, etwa auf die Spieldauer von drei Stunden und einigem darüber reduzieren zu wollen. Das war natürlicher Weiſe unmöglich, ohne daß der Dichtung in unverantwortlicher Weiſe Gewalt geſchah. Einem außergewöhnlichen Werke gegenüber war auch hinſichtlich der Forderungen an die Aufnahmefähigkeit des Publikums ein außergewöhnlicher Standpunkt angebracht; alle engherzige Pedanterie mußte verbannt werden. Was das Publikum gegenüber dem Wagnerſchen Muſikdrama unabläſſig mit Freuden und mit Begeiſterung leiſtet, konnte gerechter Weiſe auch bei einem großen Nationalwerk auf dem Gebiete des rezitierenden Dramas von ihm gefordert werden.

Es iſt ſehr wohl möglich, das ganze Werk etwa um ein ſtarkes Dritteil ſeines Geſamtumfangs zu verkürzen, ohne daß der Tragödie dadurch ein Schaden geſchieht; vom theatraliſchen Standpunkt wird ſie durch eine ſolche Kürzung, wenn ſie nur in pietätvollen und feinfühligen Händen liegt, ganz bedeutend gewinnen. Von den 7623 Verſen des Geſamtdramas können ungefähr 2900 Verſe geſtrichen werden, es bleibt ein Theaterſtück von etwa 4720 Verſen, das — zwei größere Pauſen mit eingerechnet — bei ökonomiſcher Behandlung des dekorativen Teils in einem Zeitraum von ſechs Stunden mit Leichtigkeit bewältigt werden kann. Damit wäre ein Umfang gewonnen, der die Spieldauer der großen Wagnerſchen Muſikdramen und mancher

außergewöhnlichen Verſuche, die man mit Don Karlos und dem erſten Teile von Goethes Fauſt unternommen hat, nicht erheblich überſchreitet.

Man beginne die Vorſtellung nach dem Vorbilde Bayreuths und dem des Münchener Prinzregententheaters nachmittags um 4 Uhr, oder ſpäteſtens um 5 Uhr, und man wird in der Lage ſein, die Zuſchauer nach 10 Uhr, im andern Fall um 11 Uhr, zu entlaſſen. Zwei größere Pauſen, etwa nach dem Vorſpiel und nach dem dritten Akte der Tragödie, ſorgen für die leibliche Reſtaurierung des Publikums.

Ich treffe mit dieſen Vorſchlägen in der Hauptſache mit dem zuſammen, was ſchon Karl Werder in ſeinen Vorleſungen über Schillers Wallenſtein (zuerſt gehalten 1860—1861, veröffentlicht Berlin 1889) über die Aufführung des Gedichtes geäußert hat (vgl. auch Otto Harnack in Bühne und Welt I, S. 355 ff.). Es iſt bezeichnend genug für den trägen Schlendergang des deutſchen Theaters, daß Werders einleuchtende Vorſchläge, die nun ſeit 18 Jahren in dem heute leider vergriffenen Buche einer breiteren Oeffentlichkeit vorliegen, noch von keiner einzigen Bühne im Sinne des Verfaſſers verwirklicht worden ſind.

Mit beſonderem Nachdruck hat Werder in ſeinen Vorleſungen auf die Einheit und Unteilbarkeit des Gedichtes hingewieſen, das nur durch „die Rückſicht auf das Zeitmaß unſerer Theaterabende und auf die Ausdauer und Fähigkeit des modernen Publikums im Aufnehmen und Genießen des poetiſchen Spieles — alſo eine Rückſicht auf Dinge der Gewohnheit, auf Relatives" willkürlich und ge-

waltſam in zwei ungleiche Hälften zerriſſen wurde. „Das Stück iſt unteilbar, das iſt ſeine Natur. Als eine in ununterbrochenem Fortgang ſich abrollende Kataſtrophe iſt es geboren. Es teilen, heißt: ſeine Struktur zerreißen, die Kataſtrophe in zwei Hälften zerſchneiden, die Handlung mitten in ihrem Schwunge entzwei brechen; ein Schlag ins Antlitz ſeiner Form — das iſt die Teilung.“

Und nur mit dieſer Schädigung, ſo zeigt Werder im Folgenden, iſt das Stück bisher geſpielt worden. Für den Leſer iſt dieſe Schädigung weniger verhängnisvoll, denn ihn unterſtützt die Phantaſie, ſie hebt die künſtliche Scheidewand auf und ſtellt die urſprüngliche Kontinuität wieder her. Anders auf der Bühne, wo ſich zwiſchen beide Teile des Dramas ein ganzer Tag dazwiſchen ſchiebt.

Auf der Bühne muß deshalb, ſo folgert Werder mit Recht, die Tragödie nach ihrem urſprünglichen Charakter wieder in ihre Rechte treten; ſie muß in einem Zuge geſpielt werden, um ein Dritteil ihres Umfangs verkürzt, mit Beſeitigung der Trennung in verſchiedene Stücke und unter Wiederherſtellung der urſprünglich vom Dichter beabſichtigten Gliederung und Akteinteilung.

Es iſt mit Genugtuung zu begrüßen, daß auch die neuere Aeſthetik dieſen Standpunkt bei der Betrachtung des Gedichtes immer mehr hervorzukehren ſucht. Die neuſten Kommentatoren des Werkes, vor allem Bellermann, Köſter, Kühnemann und Minor*), weiſen mit rühmens-

*) Bellermann, Schillers Dramen. Beiträge zu ihrem Verſtändnis. 3. Aufl. Berlin 1905 Bd. III. — Köſter, Ausgabe des Wallenſtein in Witkowskis Meiſterwerken der deutſchen Bühne. Bd. 2, 3.

werter Einſtimmigkeit darauf hin, daß man gegenüber der Kompoſition des Schillerſchen Wallenſtein nur dann den richtigen Standpunkt und das richtige Verſtändnis gewinnt, wenn man ſich daran gewöhnt, das ganze Werk als ein von einem Vorſpiel eingeleitetes, fünfaktiges Drama zu betrachten und ſich deſſen urſprünglich vom Dichter beabſichtigte Gliederung zu rekonſtruieren ſucht.

Ueber dieſe Gliederung des Geſamtdramas kann hinſichtlich der Hauptpunkte kaum ein Zweifel beſtehen. Sie ergibt ſich gleichſam von ſelbſt, ſobald man das Werk als ein Ganzes ins Auge faßt. Nur in Einzelheiten, ſo namentlich darin, wie die mittleren Akte gegeneinander abzugrenzen ſind, gehen die Meinungen auseinander.

Jeder Zweifel iſt ausgeſchloſſen über den Umfang des erſten Aktes, der entſprechend den hinlänglich bekannten urſprünglichen Intentionen des Dichters die beiden erſten Akte der Piccolomini zu umfaſſen hat. Er enthält die ganze Expoſition, bringt mit der Darlegung der kaiſerlichen Forderungen durch Queſtenberg das erregende Moment und ſchließt wirkungsvoll mit der ſcheinbaren Niederlegung des Kommandos durch Wallenſtein.

Der zweite Akt zeigt die häuslichen und die politiſchen Intrigen, die den Feldherrn zum Entſchluſſe zu treiben ſuchen: die Bemühungen der Gräfin Terzky, Max Piccolomini an Thekla zu feſſeln, und die Ueberliſtung der

Leipzig 1903. — Kühnemann, Schiller, München 1905. Vgl. dazu: Kühnemann, Die Kantiſchen Studien Schillers und die Kompoſition des Wallenſtein. Marburg 1889. — Minor, Ausgabe des Wallenſtein in der Cottaſchen Säkularausgabe der ſämtl. Werke, Bd. V.

Generale durch den erschlichenen Revers; zum Schlusse das Moment, das die Handlung ins Rollen bringt und die Entscheidung unmittelbar vorbereitet: die Nachricht von der Gefangennahme Sesins. Dieser Akt hat also den dritten, vierten und fünften Akt der Piccolomini zu umfassen. Werder, Kühnemann und Minor möchten im Gegensatze zu Bellermann und Köster, die hierin unbedingt das Richtige treffen, den zweiten Akt schon mit dem Bankettakte schließen und das Folgende, die nächtliche Unterredung der beiden Piccolomini, in den Anfang des dritten Aktes verweisen. Aber diese Anordnung wäre nicht zu empfehlen, selbst wenn der Dichter selbst in seinem ursprünglichen Plane diese Einteilung gewählt haben sollte. Aeußerlich bietet das Bankett sicherlich einen sehr effektvollen theatralischen Abschluß; aber von dem höheren Standpunkt der dramatischen Oekonomie darf erst die folgende Szene, der fünfte Akt der Piccolomini, den zweiten Akt des Gesamtdramas zu Ende führen.

Das Gastmahl der Generale ist in der Struktur des Ganzen streng genommen nur eine Episode, oder, wenn man will, ein nachträgliches Stück der Exposition. Was für die Handlung im strengsten Sinne notwendig ist, ist nur der Entschluß Illos, sich der Generale durch die Klausel des Reverses zu versichern. Erfährt der Zuschauer im Folgenden, daß die List des Generalfeldmarschalls gelungen ist, so ist seine Wißbegierde vollauf befriedigt. Die sichtliche Darstellung des Gastmahls wäre an sich keine Notwendigkeit. Auch wenn man der Gestalt von Max Piccolomini eine solche Bedeutung im Gesamtdrama bei-

legen wollte, wie es beispielsweise Fielitz (Studien zu Schillers Dramen, 1876) tut, der die „künstlerische Einheit" der Piccolomini um jeden Preis zu retten versucht, so könnte man den Bankettakt nur als den vorbereitenden Akkord für das wichtige nächtliche Gespräch des fünften Aktes betrachten — vorbereitend insofern, als die Vorgänge beim Bankett für Octavio die Veranlassung werden, seinen Sohn mit der Wahrheit bekannt zu machen. Es ist durchaus kein Zufall, daß der Bankettakt in einigen der älteren zusammenziehenden Bearbeitungen ganz und gar gestrichen war. Dieser Strich machte der nüchternen Kalkulation jener Bearbeiter über die Oekonomie des Werkes alle Ehre — weniger freilich ihrem künstlerischen Empfinden für die unerreichte Schönheit dieses Aktes. Im Gesamtdrama aber darf der zweite Akt nicht mit der, allerdings höchst wirksamen, aber doch nur episodenhaften Szene des Bankettes schließen. Der einzig richtige Schlußakkord dieses Aktes ist die Nachricht von der Gefangennahme Sesins — das Moment, das die Haupthandlung in energischer Weise weiterführt und zum Höhepunkt im folgenden Akte des Dramas überleitet. Auch theatralisch schließen sich diese drei Akte der Piccolomini vortrefflich zu einem wirksamen Ganzen zusammen; den Mittelpunkt des Aktes bildet das glänzende Bild des rauschenden Banketts, das von den beiden intimen Szenen, im Frauengemache einerseits, im Octavios Zimmer andererseits, flankiert wird. Da die Liebesszenen im ersten Drittel des Aktes sehr energische Kürzungen verlangen, wächst der Umfang dieses zweiten Aktes durchaus nicht über das normale Maß hinaus.

Der dritte Akt des Dramas entſpricht genau dem erſten Akte von Wallenſteins Tod. Er führt die Handlung auf ihren Höhepunkt: den endgültigen Abſchluß Wallenſteins mit den Schweden. An dieſer Stelle, alſo mit Wallenſteins Worten:

Frohlocke nicht!
Denn eiferſüchtig ſind des Schickſals Mächte uſw.

muß der dritte Akt, wie auch Werder und Minor richtig erkannt haben, unbedingt ſchließen. Ihm mit Kühnemann noch die erſte Hälfte des zweiten Aktes von Wallenſteins Tod, alſo die Szene zwiſchen Wallenſtein und Max ſowie die Traumerzählung, oder mit Bellermann und Köſter den ganzen zweiten Akt anzureihen, wäre wenig angebracht. Der zweite Akt von Wallenſteins Tod, der hauptſächlich der Entwicklung des Gegenſpieles dient, der Gewinnung Iſolanis und Buttlers durch Octavio, gehört ſchon der Umkehr an und hat deshalb in der Oekonomie des Geſamtdramas ſeinen Platz im vierten Akte zu finden. Was den Szenen des Gegenſpiels vorangeht, die Entſendung Octavios, Wallenſteins Unterredung mit Max und die Traumerzählung, iſt nur der einleitende Akkord für die Szenen der Umkehr und dient vor allem dazu, den tragiſchen Kontraſt von Octavios Treuloſigkeit zu Wallenſteins blindem Vertrauen in den Freund in die richtige Beleuchtung zu rücken. Wenn Kühnemann den dritten Akt mit der Unterredung der beiden Piccolomini (P. V) beginnen und ihn mit der Traumerzählung, deren geiſtigen Mittelpunkt er ebenfalls in Octavio erblickt, ſchließen laſſen möchte, um da-

durch gewiſſermaßen die „bittere Ironie“, das tragiſche Verhängnis, das Octavios Freundſchaft für Wallenſtein bedeutet, zum Ausdruck zu bringen, ſo ſind das mehr oder minder doktrinäre und allzu abſtrakte Erwägungen, als daß ſie für die Bühnengeſtaltung des Werkes entſcheidend ſein könnten. Auch hat Kühnemann in ſeiner früheren Schrift (Die Kantiſchen Studien Schillers) mit vollem Recht hervorgehoben, daß Octavios Entſendung durch Wallenſtein in überaus feiner Weiſe die Umkehr der Handlung einleitet. „Es iſt ein prachtvoll konzentrierter Beginn der Umkehr, daß Wallenſtein gerade den Octavio zur Führung der auswärtigen Truppen entſendet und ſich hiermit ſelbſt in die Hände des Mannes überliefert, der ihn bereits umgarnt hat. Hier werden die zerſtreuten Fäden zuſammengefaßt, das Verderben Wallenſteins iſt beſiegelt; nachdem Octavio mit der ihm eigenen Sicherheit noch Iſolan und Buttler gewonnen, im Heere die Nachricht vom Verrat des Feldherrn verbreitet hat, iſt jede Ausſicht auf Rettung geſchwunden.“ Darnach kann nicht der mindeſte Zweifel beſtehen, daß jene die Umkehr einleitenden Szenen im Geſamtdrama den Anfang des vierten Aktes zu bilden haben.

Der Höhepunkt des Dramas aber kann nirgends anders liegen als am Ende des erſten Aktes, in Wallenſteins Entſcheidung. Hier alſo hat auch der Akteinſchnitt ſeinen Platz zu finden. Auch theatraliſch würde die bedeutende Wirkung dieſes Aktes durch die unmittelbare Anreihung der nächſtfolgenden Szenen ſehr geſchwächt werden. Daß dieſer dritte Akt in ſeinem äußeren Umfang etwas zurückſteht hinter den übrigen Akten des Geſamtdramas, kommt

dabei nicht in Betracht; nicht die Zahl der Verſe, ſondern der Reichtum des inneren Geſchehens iſt maßgebend und erhebt dieſen Akt zum organiſchen Mittelpunkt in dem Bau des Geſamtwerks.

Der vierte Akt des Dramas hat den zweiten und dritten Akt von Wallenſteins Tod zu umfaſſen: nach dem einleitenden Akkord der Traumerzählung die Machinationen des Gegenſpiels, dann der rapide äußere Niedergang des Helden bis zur Trennung von Max Piccolomini. Dieſen zweiten und dritten Akt, wie Werder es wollte, als zwei getrennte Akte, den vierten und fünften des Geſamtdramas, beſtehen zu laſſen und dieſes dafür in ſechs Akte zu gliedern: dafür liegt keine Notwendigkeit vor. Beide Akte gehören der Umkehr an und fügen ſich auch theatraliſch, wie weiter unten zu zeigen iſt, vortrefflich zu einem geſchloſſenen Ganzen zuſammen.

Gegen dieſe Anordnung könnte, wie es vonſeiten Bellermanns geſchehen iſt, nur der eine Einwand erhoben werden: daß ſie mit der chronologiſchen Anlage des Werkes inſofern nicht zu vereinigen ſei, als nun mitten im vierten Akte ein Wechſel des Tages eintrete. Das ganze Werk ſpielt ſich bekanntlich innerhalb des Zeitraums von vier Tagen ab. Das Lager und die Piccolomini nehmen den erſten Tag in Anſpruch, wobei deren fünfter Akt in die nächtlichen Morgenſtunden des zweiten Tages hineinragt; der erſte und der zweite Akt von Wallenſteins Tod fallen auf den zweiten Tag, der dritte Akt auf den dritten, der vierte und fünfte auf den Abend des vierten Tags. Im Geſamtdrama geſtaltet ſich die chronologiſche Anord-

nung derart, daß das Vorſpiel und die beiden erſten Akte dem erſten Tag, der dritte und die erſte Hälfte des vierten dem zweiten, deſſen zweite Hälfte dem dritten und der fünfte Akt dem vierten Tage zufallen. Der hierdurch bedingte Wechſel des Tages innerhalb des vierten Aktes iſt bei der Aufführung indeſſen in keiner Weiſe ſtörend. Dem ungelehrten Zuſchauer kommt die eigentümliche Chronologie der Tragödie überhaupt nicht zum Bewußtſein. Er hat am Schluſſe der Vorſtellung das Gefühl, daß er eine ganze Welt durchlebt und einen langen Zeitraum durchſchritten hat. Der ungelehrte Zuſchauer wird zunächſt einigermaßen erſtaunt ſein, wenn man ihm mitteilt, daß die Handlung, deren Zeuge er war, nicht mehr als vier Tage in Anſpruch nahm. Dieſes Reſultat wird erſt durch den nüchtern nachprüfenden und nachrechnenden Verſtand gewonnen. Das iſt eben die charakteriſtiſche Eigenheit bei der Behandlung der Zeit in Schillers Dramen, daß ſie in dem Zuſchauer durch den Reichtum des äußeren und inneren Geſchehens die Täuſchung erweckt, als habe er weite Zeiträume durchlebt, während die Vorgänge tatſächlich ſo gruppiert und zuſammengedrängt ſind, daß ſie nicht mehr als wenige Tage in Anſpruch nehmen. Da der Zuſchauer ſich über die wirkliche chronologiſche Folge der Ereigniſſe, falls er nicht mit der kritiſchen Sonde des Philologen bewaffnet iſt, im Unklaren bleibt und er nur die pragmatiſche Folge der Vorgänge im Auge behält, iſt es für ihn völlig gleichgültig, ob ſich der Wechſel des Tages innerhalb des Aktes bei einer Verwandlung oder in dem Zwiſchenraum zwiſchen zwei Akten vollzieht. Für die Gliederung der Akte aber

iſt nicht die äußerliche Chronologie, ſondern die innerliche Zuſammengehörigkeit der Vorgänge und ihre Stellung und Bedeutung im Bau des Dramas entſcheidend. Von dieſem Geſichtspunkt aus iſt der Akteinſchnitt zwiſchen dem dritten und vierten Akte hinter den erſten Akt von Wallenſteins Tod zu legen, wogegen deſſen zweiter und dritter Akt zu einem Ganzen zuſammenzufaſſen ſind.

Bei der Erwägung dieſer Frage iſt im übrigen auch d a s zu beachten, daß Schiller ſelbſt ſich bei der Ausführung des Werkes der Chronologie nicht immer klar bewußt war oder vielleicht abſichtlich darüber keine vollſtändige Klarheit ſchaffen wollte. So ſagt Iſolani in ſeiner Unterredung mit Octavio (W. T. 984):

> Er halten's hier noch viele mit dem Hof
> Und meinen, daß die Unterſchrift von neulich,
> Die abgeſtohlne, ſie zu nichts verbinde.

Dieſes „neulich" iſt ungenau und irreführend. Die Unterredung Octavios mit Iſolani ſpielt am zweiten Tage des Dramas, die Vorgänge mit der abgeſtohlenen Unterſchrift fallen auf den Abend des vorangehenden Tages. Iſolani kann alſo unmöglich von der „Unterſchrift von neulich" reden, man müßte denn eine höchſt mangelhafte Funktion ſeines Gedächtniſſes infolge des nächtlichen Trinkgelages bei ihm vorausſetzen. Wilhelm Vogel war daher vom Standpunkt der mathematiſchen Genauigkeit vollkommen im Recht, wnn er das „neulich" des Originals in ſeiner Bearbeitung durch das chronologiſch richtige „geſtern" erſetzte. Eines ähnlichen, ſchon vielfach be-

ſprochenen Verſehens hat ſich Schiller im vierten Akte des letzten Stückes ſchuldig gemacht, wo er Wallenſtein mit Bezug auf das Gefecht bei Neuſtadt ſagen läßt (W. T. 2619):

> Ein ſtarkes Schießen war ja dieſen Abend
> Zur linken Hand, als wir den Weg hieher
> Gemacht.

Das Gefecht, von dem hier die Rede iſt, Marens Ueberfall des ſchwediſchen Lagers, hat bereits am Abend des vorangegangenen Tages ſtattgefunden, ſonſt müßte Max („Heut' früh beſtatteten wir ihn") ſchon v o r ſeinem Tode begraben worden ſein. „Dieſen Abend," wie Bellermann möchte, im Sinne von „letzten Abend" verſtehen zu wollen, iſt unmöglich. Die Szene ſelbſt ſpielt am Abend und zwar am vorgeſchrittenen Abend; Buttler ſagt:

> Der Sonne Licht iſt unter,
> Herab ſteigt ein verhängnisvoller Abend.

In ſolcher Stunde kann niemand von „dieſem" Abend ſprechen, wenn er den Abend des vorangegangenen Tages meint. Es bleibt alſo nichts übrig, als ein Verſehen des Dichters anzunehmen; es müßte an der betreffenden Stelle heißen: geſtern Abend.

Andererſeits würde der Zuſammenhang der Stelle darauf deuten, daß Wallenſtein hier von den Eindrücken des ſoeben verlaufenden Abends und nicht von denen des vorangegangenen Tages ſpricht. Auch bliebe die auffallende Tatſache, daß die Nachricht von dem Neuſtädter Tref-

ſen volle 24 Stunden dazu brauchte, den relativ kleinen Weg von Neuſtadt nach Eger zurückzulegen.

In gleicher Weiſe widerſprechen ſich Wallenſteins Worte (W. T. 1821):

> Morgen ſtößt
> Ein Heer zu uns von ſechzehntauſend Schweden —

und Terzkys Worte (W. T. 2755):

> Nun ſoll's bald anders werden! Morgen ziehn
> Die Schweden ein, uſw.

Denn beide Aeußerungen fallen auf zwei verſchiedene Tage (vgl. auch: Julius Peterſen, Schiller und die Bühne, Berlin 1904, S. 121 und 130).

Alle dieſe Umſtände deuten darauf hin, daß der Dichter ſelbſt es mit der Chronologie im Einzelnen nicht ſehr genau nahm. Um ſo weniger liegt ein Grund vor, bei der Gliederung des Geſamtdramas einer kleinlichen Rückſicht auf die Chronologie eine entſcheidende Rolle einzuräumen.

Der fünfte Akt der Tragödie entſpricht — darüber kann natürlich keine Meinungsverſchiedenheit herrſchen — den beiden letzten Akten von Wallenſteins Tod. Er bringt die Kataſtrophe, den Untergang des Helden, und das lyriſche Nachſpiel der Liebeshandlung in dem Botenbericht des ſchwediſchen Hauptmanns und Theklas Entſchluß zur Flucht.

Die Szene Buttlers mit Deverour und Macdonald in dieſem letzten Akte möchte Werder bei einer zuſammenhängenden Aufführung des Geſamtdramas getilgt wiſſen. Er

kann ſich hierin mit einem gewiſſen Recht auf das Urteil Tiecks berufen, der trotz ſeiner allzu ſchroffen Ablehnung dieſer Szene darin doch das Richtige ſagt, daß „hier gegen den Schluß ein ſo geringer und dünner Ton anklingt, wie keiner im ganzen Gedichte". Gewiß iſt die Szene an ſich betrachtet nicht ohne ſtarken dichteriſchen Reiz und enthält — neben weniger Gelungenem — eine Reihe vortrefflicher, ſehr charakteriſtiſcher Züge. Aber im Zuſammenhang des Werkes, an der Stelle, wo ſie ſteht, iſt ſie, wie Werder mit Recht betont, nicht nur entbehrlich, ſondern ſie hält auf und ſchädigt den Geſamteindruck. Auf Theklas Ende und Flucht darf nur *eines* folgen: das Ende Wallenſteins; jede Zwiſchenhandlung iſt hier von Uebel.

„Sähe man einmal das ganze Werk in *einem* Zuge geſpielt, ſo würde augenblicks deutlich ſein, daß in der großen und reichen Handlung die Szene in Wahrheit *keine Stätte* hat, weder dem Geiſte der Handlung noch ihrem Raume nach — obwohl ſie aus dem Bedürfnis, dieſen zu füllen, entſtanden iſt; aber aus einem nur vermeinten und momentanen."

Entſcheidend iſt vor allem die von Werder hier angedeutete und ſchon oben (S. 4) berührte Entſtehungsgeſchichte dieſer Szene. Sie war in der urſprünglichen, fünfaktig gegliederten Tragödie nicht enthalten und verdankte ihre nachträgliche Einſchaltung nur einer Aeußerlichkeit: dem Bedürfnis, mit dem Reſt des Stückes (Theklaſzene und letzte Wallenſteinſzene) noch zwei ganze Akte zu füllen. So erhielt ſie ihre Stelle bei der erſten Weimarer Einteilung zu Beginn des vierten Aktes, *vor* der Theklaſzene, erſt bei

der endgültigen Einteilung rückte sie dahinter an ihren jetzigen Platz, an den Beginn des fünften Aktes. Spielt man das Werk nach der bestehenden Uebung und nach der endgültigen Abteilung, so eröffnet die Szene nach einer längeren Aktpause den letzten Akt des zweiten Abends. Der „geringe und dünne Ton" der Szene wird durch die vorangehende Unterbrechung weniger störend empfunden. Anders bei der Vorführung des Gesamtdramas, wo sich die beiden letzten Akte von Wallensteins Tod zu einem ununterbrochenen Ganzen zusammenschieben. Hier würden sich an die ätherischen Töne der Theklaszene sofort und ohne jeden Uebergang die höchst realen Diskussionen Buttlers mit den beiden robusten „Soldaten der Fortuna" anschließen. Die beiden Hauptleute würden dem schwedischen so nahe gerückt werden, daß man, um mit Werder zu reden, „die Stimme des letzteren noch im Ohre hat, wenn die harte Dissonanz der anderen einsetzt". Es ist zweifellos, daß die Szene bei dieser Art der Anordnung weit mehr als ein Fremdkörper im Organismus des Ganzen empfunden würde, als bei den sonst üblichen Arten der Darstellung.

So überwiegen die Gründe, die eine Weglassung dieser Szene bei der Aufführung des Gesamtdramas empfehlen. Der Verzicht darauf ist auch deshalb anzuraten, da die Szene nur dann auf der Bühne zur Geltung kommt, wenn für die beiden Hauptleute, was unter normalen Verhältnissen niemals oder nur äußerst selten der Fall ist, erste darstellerische Kräfte zur Verfügung stehen. Auf alle Fälle aber gewinnt der fünfte Akt der Tragödie an Einheit und Geschlossenheit.

Die Vorteile, die eine derartige, nach dem urſprünglichen Plane des Werkes geordnete Aufführung des ganzen Dramas in einem Zuge gegenüber der beliebten Zweiteilung der Tragödie bietet, ſind unermeßlich. Jetzt erſt wird der niemals genug zu bewundernde Aufbau des gewaltigen Werkes zur klaren Anſchauung kommen, jetzt erſt wird die Tragödie, die bis dahin mehr oder minder nur in ihren einzelnen Teilen gewirkt hat, in ihrer dramatiſchen Ganzheit wirken und ihre eminenten dramatiſchen und theatraliſchen Vorzüge in unverminderter Leuchtkraft erglänzen laſſen. Anſtelle des elfaktigen Werkes, das am Punkte der höchſten dramatiſchen Spannung in zwei ungleiche und unorganiſche Hälften auseinanderklafft, das in jeder dieſer beiden Hälften durch den bei zahlreichen Verwandlungen und Aktpauſen ſich herabſenkenden Vorhang in eine Menge größerer und kleinerer Stücke zerhackt wird, tritt die von dem herrlichen Vorſpiel eingeleitete und nach dem urſprünglichen Plane des Dichters in fünf gewaltige Akte gegliederte Tragödie. Daß dieſe Gliederung des Werkes bei der Aufführung klar und ſcharf zur Anſchauung käme, müßte die erſte und wichtigſte Sorge für die künſtleriſche Leitung ſein. Die ganze dekorative Einrichtung müßte unter Verzicht auf allen kleinlichen und umſtändlichen modernen Ausſtattungsprunk in erſter Linie darauf bedacht ſein, daß ſämtliche Verwandlungen innerhalb des Aktes mit Blitzesſchnelle vollzogen werden können. Wenn irgend möglich, müßte die offene Verwandlung in ihre Rechte treten, ſodaß ſich die Anwendung des Vorhangs ausſchließlich auf die Aktſchlüſſe beſchränken kann.

Der wundervolle Aufbau der ersten drei Akte bis zu Wallensteins Abschluß mit den Schweden würde nun zum ersten Male auf dem Theater zu seiner vollen Geltung kommen. Was bis dahin unter dem Namen der Piccolomini gespielt wurde, durch ein viermaliges Fallen des Vorhangs und vier mehr oder minder lange Aktpausen in fünf Abteilungen zerstückt, schiebt sich nun in zwei äußerlich wie innerlich gleich bedeutende Akte zusammen, deren Vorführung nur an einer Stelle durch das Niedergehen des Vorhangs und eine Pause unterbrochen wird. Im ersten dieser Akte kommt die zusammenhängende Exposition zu ihrem ungeschmälerten Recht, im zweiten treten die prachtvollen Kontrastwirkungen, die der Dichter hier beabsichtigt hat, zum ersten Male in die richtige Beleuchtung. Den Mittelpunkt des Aktes bildet das glänzende Bild des Banketts, das nun erst durch die unmittelbar vorangehenden Liebesszenen im engen, traulichen Frauengemach seine wirksame Folie erhält. Die Tafelmusik, die schon während Theklas Monolog vernehmbar wird, bildet den natürlichen Uebergang von einer Szene in die andere. Der außerordentliche Gewinn, den die unmittelbare, durch eine blitzschnelle Verwandlung vermittelte Aneinanderreihung dieser beiden Szenen bringt, tritt erst dann in die richtige Beleuchtung, wenn man sich des törichten Brauches vieler Bühnen erinnert, die Hauptpause bei der Aufführung der Piccolomini an diese Stelle, hinter den dritten Akt des Stückes, zu legen. Keine Stelle ist weniger geeignet für eine Pause; schon eine kurze Aktpause, wie sie die endgültige Einteilung des Werkes bei Schiller bedingt, ist ein Unding; wieviel

mehr eine länger dauernde ſogenannte Erholungspauſe, die hier geradezu tödlich iſt für die Stimmung und die Aufrechterhaltung des dichteriſchen Zuſammenhangs! Von dem gleichen Vorteil für die Geſamtwirkung iſt die unmittelbare Anreihung der nächtlichen Unterredung zwiſchen beiden Piccolomini an die Bankettſzene. Auch hier wieder der wundervolle Gegenſatz des rauſchenden Feſtes mit der für Wallenſteins Unternehmung ſcheinbar ſo wichtigen Gewinnung des Reverſes zu der mitternächtlichen Stille jenes geheimen Geſpräches, das Max Piccolomini die Augen öffnet, das die in Octavios Geſtalt hinter dem Friedländer daherſchleichende Nemeſis enthüllt und das mit der Nachricht von Seſins Gefangennahme die bevorſtehende Entſcheidung ins Rollen bringt. Wie prachtvoll ſchließen ſich nun die Ereigniſſe in dieſem dreigegliederten Akte zu einem mächtig und wirkungsvoll aufgebauten dramatiſchen Ganzen zuſammen!

Nach Schluß dieſes zweiten Aktes, wo der Zuſchauer ſonſt in einem Momente höchſter Spannung nach Hauſe entlaſſen wird, hat nur eine ganz kurze Pauſe ſtattzufinden: dann folgt ſofort der dritte Akt, der Wallenſtein in den Frühſtunden derſelben Nacht in ſeinem aſtrologiſchen Turme findet; auch zeitlich ſchließen ſich die Vorgänge dieſes Aktes unmittelbar an die Ereigniſſe des vorigen Aktes an. Schon dieſes äußeren Zuſammenhangs wegen darf nach dem zweiten Akte nur eine ganz kurze Unterbrechung ſtattfinden. So ziehen die erſten drei Akte der Tragödie im engſten Zuſammenhang, nur von zwei kurzen Aktpauſen unterbrochen, in mächtiger dramatiſcher Steigerung an den

Augen des Zuschauers vorüber. Erst nach dem Höhepunkte des dritten Aktes darf eine längere Unterbrechung des Spieles eintreten; an diese Stelle ist die große Pause zu legen, die der leiblichen Restaurierung der Hörer dient; sie werde in Anbetracht der langen Dauer der Vorstellung etwa auf eine halbe Stunde ausgedehnt. Dann folgen die beiden letzten Akte der Tragödie, ebenfalls nur an einer Stelle durch das Fallen des Vorhangs unterbrochen.

Der vierte Akt gliedert sich in ähnlicher Weise wie der zweite Akt in drei szenische Bilder: die einleitende Szene bei Wallenstein, dessen Unterredung mit Max und die Traumerzählung, dann die Szenen des Gegenspiels in Octavios Wohnung, endlich die große Szenenreihe, die den ganzen Abfall und den Niedergang bis zu Marens Losreißung zusammenfaßt. Diese Szenen, die dem dritten Akte von Wallensteins Tod entsprechen, sind, wie es auch bei der Aufführung an zwei Abenden vielfach zu geschehen pflegt, unter Beseitigung der Verwandlung nach III, 12 auf e i n e n Schauplatz zusammenzulegen. Die beiden völlig unnötigen Frauenszenen III, 11 und 12, in denen die Herzogin den Abfall ihres Gatten erfährt, ebenso Wallensteins Monolog „Du hast's erreicht, Octavio!" (III, 13), dessen lyrisches Intermezzo den dramatischen Fluß der Handlung hier in störender Weise hemmt, sind zu beseitigen und aus Wallensteins Worten „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben" unmittelbar in die an Illo und Terzky gerichtete Rede „Mut, Freunde, Mut! Wir sind noch nicht zu Boden" (W. T. 1819) überzugehen. Durch diese Zusammenziehung wird der überwältigende Eindruck der

Schlag auf Schlag über Wallenſteins Haupt hereinbrechenden Hiobsposten und damit die dramatiſche und theatraliſche Wirkung dieſer Szenen ganz bedeutend geſteigert. Der Vorteil, der der Aufführung hieraus erwächſt, fällt umſo mehr ins Gewicht, wenn man ſich erinnert, daß die von dem Dichter vorgeſchriebene Verwandlung in einen „großen Saal" vor III, 13 an vielen Bühnen ſogar in einen Aktſchluß verwandelt und dieſer Akt dadurch in zwei durch eine größere Pauſe getrennte Akte auseinandergeriſſen wird. Man kann den Bau dieſer Szenen kaum auf eine törichtere Weiſe zugrunde richten. Auch die Frauenſzenen, die den dritten Akt von Wallenſteins Tod einleiten (Auft. 1-3), die, wie ſchon Tieck richtig erkannte, die Handlung allzu lange aufhalten, die für die Charakteriſtik nichts weſentliches Neues bringen und in der Tat ſehr leicht entbehrt werden können, ſind bis zum Auftritt Wallenſteins mit Illo zu tilgen. Dies iſt bei der Aufführung des Geſamtdramas umſo mehr zu befürworten, als hierbei die Szenen in Octavios Wohnung und die folgenden Szenen in den friedländiſchen Gemächern unmittelbar aneinanderrücken. Nach der Abſchiedsſzene zwiſchen Octavio und Max, die in der politiſchen Tragödie an ſich ſchon einen gewiſſen lyriſchen Ruhepunkt bedeutet, dürfen in den breit angelegten Geſprächen der drei Frauen nicht abermals Szenen folgen, die mehr oder minder lyriſchen Charakter tragen und die Haupthandlung ſelbſt in keiner Weiſe fördern. Nach der Verwandlung, die dem Abſchied Octavios von ſeinem Sohne folgt, muß alsbald wieder die politiſche Handlung in kräftigen Tönen („Es iſt noch ſtill im Lager?") einſetzen. Die ſze-

nische Anordnung, die der vierte Akt des Gesamtdramas erfährt, bringt den weiteren großen Gewinn, daß die Traumerzählung in der einleitenden Szene des Aktes mit der Nachricht von Octavios Verrat näher zusammenrückt, anstatt durch einen Akteinschnitt von ihr getrennt zu sein. Die tragische Ironie in Wallensteins Sternenglauben tritt dadurch in hellere und wirksamere Beleuchtung. Das Zusammengehörige fügt sich in diesem vierten Akte zu einem dramatisch vortrefflich gebauten Akte zusammen, anstatt daß es, wie bisher, durch ein dreimaliges Fallen des Vorhangs mit einer oder gar zwei Aktpausen in mehrere Stücke auseinandergerissen wird.

Dasselbe gilt von dem fünften Akte der Tragödie; er faßt nun in drei sehr glücklich kontrastierenden szenischen Bildern die ganze Katastrophe zusammen, die in Wallensteins Tod sehr zu ihrem Nachteil zwei Akte, bei der ursprünglichen Weimarer Einteilung sogar drei volle Akte in Anspruch nahm.

Die szenische Anordnung des Gesamtdramas würde sich darnach in folgender Weise zu gestalten haben:

Vorspiel = W. L.

I. Akt:

1. Saal auf dem Rathause zu Pilsen. = P. I.
2. Saal beim Herzog von Friedland. = P. II.

II. Akt:

1. Ein Zimmer. = P. III.
2. Bankettsaal. = P. IV.
3. Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung. = P. V.

III. Akt:

Ein Zimmer zu astrologischen Arbeiten eingerichtet. = W. T. I.

IV. Akt:

1. Ein Zimmer bei Wallenstein. = W. T. II, 1—3.
2. Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung. = W. T. II, 4—7.
3. Zimmer wie zu Anfang des Aktes. = W. T. III, 4—11, 14—23.

V. Akt:

1. In des Bürgermeisters Hause zu Eger. = W. T. IV, 1—8.
2. Ein Zimmer bei der Herzogin. = W. T. IV, 9—14.
3. Saal mit Galerie. = W. T. V, 3—12.

Einfach und übersichtlich, machtvoll und groß erhebt sich nun der Prachtbau der Tragödie vor den Augen des Zuschauers. Anstelle der zerstückelten Teile, die ihm gewohnterweise auf der Bühne gezeigt wurden, tritt ihm das einheitliche und festgefügte Drama entgegen, in der Fassung etwa, wie es ursprünglich vor dem geistigen Auge des Dichters stand.

Die Kürzung

Nächſt der Gliederung des Werkes iſt die ſchwierigſte und wichtigſte Frage bei deſſen Geſtaltung für die Bühne die Frage der richtigen Kürzung. Ein gutes Dritteil ſämtlicher Verſe muß aus der Dichtung geſtrichen werden, damit ſie den Umfang eines in einem Zuge zu ſpielenden Stückes, das mit den Pauſen etwa die Spieldauer von ſechs Stunden in Anſpruch nimmt, nicht erheblich überſchreite. Die Löſung dieſer Aufgabe iſt gewiß nicht leicht, aber ſie iſt keineswegs unmöglich. Die Schwierigkeiten, die ihr entgegenſtehen, liegen zum Teil in den verkehrten Anſchauungen und der mißverſtandenen Pietät, die man gegenüber den Werken unſerer Klaſſiker vielfach bewahren zu müſſen glaubt — einer Pietät, die den großen Unterſchied zwiſchen Leſer und Zuſchauer verkennt, die der Meinung iſt, daß jedes Wort, das im Buche vielleicht am Platze iſt, auch auf der Bühne notwendig und tauglich ſei, die jede Tilgung einer dem Leſer wohl vertrauten und liebgewordenen Stelle als ein Verbrechen gegen die geheiligte Majeſtät des Dichters zu brandmarken ſucht. Eine ſolche Anſchauung iſt grundverkehrt; man ſollte ſich im Klaren darüber ſein, daß das für den Leſer beſtimmte Buch und der für die Aufführ-

rung eingerichtete Text zwei ganz und gar verschiedene Dinge sind. Ein Leser kann, wie Werder mit Recht betont, „doppelt soviel Worte ertragen, als ein Hörer und Zuschauer". Was auf der Bühne getilgt und nicht gesprochen wird, lebt dem Hörer im Buche und ist ihm nicht verloren.

Man sollte sich der diametralen Verschiedenheit zwischen Buch- und Bühnendrama bei keinem Werke so bewußt bleiben wie bei Schillers Wallenstein. Denn kaum in einem andern seiner Dramen hat sich Schiller durch die Breite der dichterischen Ausführung in einzelnen Teilen dem Bühnendrama so sehr entfremdet wie gerade hier.

Schiller selbst war sich der Gefahren, mit denen er in dieser Beziehung zu kämpfen hatte, sehr wohl bewußt. So schrieb er im Oktober 1797 an Goethe, er glaube, indem er die damals noch in Prosa verfaßten, fertigen Szenen des Wallenstein wieder ansehe, „einige Trockenheit" darin zu finden, die er aber wohl erklären und auch wegzuräumen hoffe. „Sie entstand aus einer gewissen Furcht, in meine ehemalige rhetorische Manier zu fallen, und aus einem zu ängstlichen Bestreben, dem Objekte recht nahe zu bleiben." Die Gefahr, in eine allzu große „Trockenheit" zu verfallen, war für Schillers Individualität sicher weniger groß als die, die ihm aus seiner Neigung zur „rhetorischen Manier" drohte. Nicht umsonst hatte Humboldt dem Freunde geraten, die Tragödie in Prosa abzufassen. Aber diese ursprüngliche Absicht wurde im November 1797 endgültig aufgegeben, und die bisher in Prosa geschriebenen Teile erhielten ihre jambische Form. Nun erst offenbarte sich der Segen, den der Rythmus für die dichterische Behandlung

des Gegenstandes mit sich brachte; der Gegenstand erhielt mehr „poetische Würde" und wurde in eine höhere dichterische Sphäre gehoben; für eine Reihe von Motiven, die in prosaischem Gewande nicht zu verletzen schienen, wurde der Rythmus der strenge Prüfstein ihrer poetischen Verwendbarkeit. Gleichzeitig aber zeigten sich die großen Gefahren, die der Rythmus gerade bei Schillers individueller Veranlagung in sich schloß. Er selbst beklagte in dem schon oben zitierten Briefe an Goethe vom Dezember 1797, daß die Jamben, „obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt". Und in demselben Briefe fährt er fort: „Es kommt mir vor, als ob mich ein gewisser epischer Geist angewandelt habe, der aus der Macht Ihrer unmittelbaren Einwirkung zu erklären sein mag; doch glaube ich nicht, daß er dem Dramatischen schadet, weil er vielleicht das einzige Mittel war, diesem prosaischen Stoff eine poetische Natur zu geben."

In diesem Glauben hat sich der Dichter getäuscht; der „gewisse epische Geist", den er hier aus Goethes unmittelbarer Einwirkung zu erklären sucht, hat dem Dramatischen allerdings geschadet und ist der Tragödie als Bühnenwerk betrachtet in vieler Beziehung zum Verhängnis geworden. Der Dichter selbst mochte wohl die Empfindung nicht völlig loswerden, daß hier eine gefährliche Klippe für ihn zu umschiffen war. Er kam in einem Briefe an Goethe vom August 1798 noch einmal ausführlich auf diese Frage zurück: „Ich lasse meine Personen viel sprechen, sich mit einer gewissen Breite herauslassen; Sie haben mir darüber

nichts geſagt und ſcheinen es nicht zu tadeln. Ja, Ihr eigener usus ſowohl im Drama als im Lyriſchen ſpricht mir dafür. Es iſt zuverläſſig, man könnte mit weniger Worten auskommen, um die tragiſche Handlung auf- und abzuwickeln, auch möchte es der Natur handelnder Charaktere gemäßer erſcheinen." Wohl ſucht er auf das Beiſpiel der Alten zu verweiſen, auf Ariſtoteles und auf ein höheres poetiſches Geſetz, das hierin eine Abweichung von der Wirklichkeit fordere. Wohl ſucht er daran zu erinnern, daß alle poetiſchen Perſonen ſymboliſche Weſen ſeien, daß ſie als ſolche immer das Allgemeine der Menſchheit darzuſtellen und auszuſprechen hätten. Wohl glaubt er befürchten zu müſſen, daß eine kürzere und lakoniſchere Behandlungsweiſe viel zu arm und trocken ausfallen werde, daß ſie zu ſehr realiſtiſch hart und in heftigen Situationen unausſtehlich werde, wogegen „eine breitere und vollere Behandlungsweiſe immer eine gewiſſe Ruhe und Gemütlichkeit" hervorzubringen vermöchte. Aber die Verteidigung, die hier dem Dramatiker Schiller vonſeiten des Kunſttheoretikers zuteil wird, ſteht auf ſchwachen Füßen. Der Hinweis auf die Alten ſowohl wie auf Goethe iſt wenig am Platze bei einem Drama, das ſich in ſeiner ganzen Grundlage in den Spuren des neueren, mit voller Deutlichkeit auf das Vorbild Shakeſpeares hinweiſenden Charaktertragödie bewegt. Vor allem aber iſt die wichtigſte Frage, die der ſtiliſtiſchen Einheitlichkeit eines Werkes und die der Notwendigkeit, an dem einmal gewählten künſtleriſchen Stile feſtzuhalten, bei dieſen theoretiſchen Erwägungen außeracht gelaſſen.

Die Tatsache aber ist nicht aus der Welt zu schaffen, daß sich der Dichter namentlich in den späteren Teilen des Werkes und in den ersten Akten bei denjenigen Teilen, an denen er mit seinem Herzen am meisten beteiligt war, also bei den Gestalten des Liebespaares, immer mehr in eine rhetorische Breite verloren hat, die dem ursprünglichen stilistischen Charakter des Werkes und seinen vollendetsten Teilen völlig fremd war. Werder ist unleugbar im Recht mit seiner Behauptung, daß, „wenn durchgängig weniger gesprochen würde, jeder sich weniger breit ausließe, als es der Fall ist," das Ganze wohl nicht „über die Grenzen eines großen fünfaktigen Stückes mit einem diesem Gesamtmaß entsprechenden Prolog" hätte hinauszuwachsen brauchen. Werder irrt nur darin, daß er von dem hier erhobenen Vorwurf einer durchweg waltenden allzu großen Breite einzig und allein die Szene zwischen Wallenstein und Wrangel ausnehmen möchte. Dieser herrlichen Szene stehen in der Knappheit des dramatischen Ausdrucks und in ihrer Bedeutung nach der charakteristischen Seite viele Teile der Piccolomini, vor allem das ganze Bankett, der größte Teil der politischen Expositionsszenen und in Wallensteins Tod die Szenen des Gegenspiels, die Unterredungen Octavios mit Jolani und Buttler, in der Hauptsache völlig ebenbürtig zur Seite. Es ist nicht unwichtig, dies mit besonderem Nachdruck hervorzuheben. Denn gerade die hohe Vollendung so vieler bedeutender Teile des Gedichtes setzt den Abstand derjenigen Partien, die an Knappheit des Ausdrucks und Kraft der Charakterisierung teilweise sehr weit dahinter zurückstehen,

in umso hellere Beleuchtung. Und die hohe Vollendung jener Teile, die uns zu unserer höchsten Bewunderung zeigt, was des Dichters kraftvolles Wollen und Können seiner Natur abzuringen vermochte, läßt es um so schmerzlicher bedauern, daß der Dichter sich dem unglückseligen Einflusse des „epischen Geistes" nicht bei allen Teilen des Dramas mit gleicher Kraft zu entziehen vermochte. Denn die Folge war jene stilistische Ungleichheit der Wallensteinischen Gedichte, die zwar von den blinden Verehrern des Werkes geleugnet wird, die aber nichtsdestoweniger vorhanden ist und die das Gedicht, trotz seiner gewaltigen Vorzüge im einzelnen, als einheitliches Drama nicht auf dieselbe Stufe stellt wie die meisten anderen Schöpfungen des Dichters.

Es ist keineswegs überflüssig, diese Fragen ins Auge zu fassen, wenn man das Problem der Bühnengestaltung des Werkes in befriedigender Weise zu lösen sucht. Denn der klare Einblick in die stilistische Beschaffenheit des Werkes legt der Bühne nicht nur das Recht, sondern auch die Verpflichtung auf, durch eine energische und von einheitlichen Gesichtspunkten geleitete Kürzung jene Ungleichheiten bis zu einem gewissen Maße auszugleichen und bei der Aufführung vor allem dem D r a m a als solchem, teilweise selbst auf Kosten mancher dichterischen Einzelschönheiten, zu seinem Rechte zu verhelfen.

Die Kürzung hat in erster Linie bei den Teilen einzusetzen, die in gewissem Sinne wenigstens als eine bloße Episode der großen politischen Tragödie bezeichnet werden können: also bei der Liebeshandlung und bei den Frauenszenen.

Auch wenn man die Ansicht Tiecks, der von dem „Hereingezwungenen und Unpassenden der weiblichen Figuren“ spricht, nicht in ihrer ganzen Schärfe teilen will, wird man seiner vortrefflichen Kritik von Schillers Wallenstein, bis heute der ehernen Grundlage für jede unbefangene ästhetische Beurteilung des Gedichtes, doch darin unbedingt beistimmen müssen, daß sich gegen die schön gedichtete Liebesepisode das übrige Werk, und zwar das „Beste und wahrhaft Historische in ihm“, mit allen Kräften sträube und daß dem Dichter eine wahrhaft harmonische Verbindung der beiden heterogenen Elemente nur in unvollkommenem Maße geglückt ist. Und auch die Vertreter der neueren und neuesten Aesthetik sind, sofern sie nicht in einem blinden Schillerkult befangen sind, gerne bereit einzuräumen, daß hier, wo der Dichter am meisten mit dem Herzen gearbeitet und sich am meisten die Herzen seines Volkes erobert hat, einer der schwächsten Punkte des Dramas liegt und daß der Dichter hier dem Geschmack seiner Zeit seinen unfreiwilligen Tribut gezollt hat.

Das ausgesprochen Schillersche Gepräge dieser Gestalten freilich soll und darf die Bühne nicht zerstören. Aber sie kann den Umfang der betreffenden Szenen bedeutend vermindern, ohne der Dichtung einen Schaden zu tun. Vor allem bedürfen die Familienszenen, die den dritten Akt der Piccolomini bilden, einer energischen Zusammenziehung; diese ist hier umso mehr am Platze, als die Gruppe dieser Szenen, die nach der endgültigen Schillerschen Abteilung des Gedichtes einen ganzen Akt ausfüllen, bei der Aufführung des Gesamtdramas, zu einer bloßen Einlei-

tungsſzene für den zweiten Akt zuſammenſchmilzt. Es liegt hier umſo weniger Anlaß zur ängſtlichen Schonung vor, als der Dichter ſelbſt in der rückſichtsloſen Zuſammenziehung dieſer Szenen für die Bühne vorangegangen iſt und die Wege für ihre ſachentſprechende Kürzung gewieſen hat. So ſind beiſpielsweiſe in dem von Schiller im Dezember 1799 an das Stuttgarter Theater verſandten Bühnenmanuſkript u. a. die Verſe 1566—1681 getilgt, alſo im ganzen 115 Verſe, die zum Teil überhaupt in der Handſchrift fehlen, zum Teil von dem Dichter geſtrichen ſind. Durch dieſen großen Strich werden die breit ausgeſponnenen Erörterungen über des Herzogs aſtrologiſchen Turm und ſeinen Sternenglauben, die in dem Munde der Liebenden ebenſo kalt wie unnatürlich wirken, ſehr zum Vorteil der Bühnenwirkung beſeitigt. Man wird dieſen Strich, der durch das Anſehen des Dichters ſanktioniert iſt, ohne jedes Bedenken auch für die heutige Aufführung übernehmen: es liegt durchaus keine Veranlaſſung vor, päpſtlicher zu ſein als der Papſt.

Auch an zahlreichen andern Stellen bietet dieſe Handſchrift ein vortreffliches Vorbild für die Kürzungen, die für die Aufführung zu empfehlen ſind. Sie haben neben dem dritten Akte der Piccolomini in erſter Linie an den Familien- und Liebesſzenen im dritten Akte von Wallenſteins Tod anzuſetzen. Die Tilgung der einleitenden Frauenſzenen dieſes Aktes und der völlig entbehrlichen Frauenſzenen III, 11, 12, die ſich aus der Gliederung des Geſamtdramas mit einer gewiſſen Notwendigkeit ergibt, wurde ſchon oben berührt. Auch der wärmſte Verehrer des

Gedichtes wird es als keinen großen Schaden empfinden, wenn das häufige Erſcheinen der Herzogin von Friedland, die mit ihren tränenreichen Klagen höchſt ermüdend wirkt und dem Dichter ſelbſt eine gewiſſe Verlegenheit zu bereiten ſchien, auf ein möglichſt beſcheidenes Maß beſchränkt wird. Aber auch die Szenen zwiſchen Max und Thekla zum Schluß dieſes Aktes, aus deren abſtrakter und etwas froſtiger Seelengröße mehr der Dichter als die beiden Liebenden ſprechen, bedürfen einer ſehr energiſchen Verkürzung, wenn dieſer Akt in ſeinem großen dramatiſchen Zuge nicht gegen Schluß erlahmen und in ſeiner Wirkung bedeutend geſchädigt werden ſoll.

Wallensteins Charakter und die Aufführung

Neben den Frauen- und den Liebesszenen ist es vor allem die Gestalt des Friedländers selbst, die der Kürzung die willkommenste Handhabe bietet. Aus zwei Gründen darf und muß die Bühne hier eine energische Beschneidung des Textes verlangen: zum ersten deshalb, weil die epische Breite und die schwungvolle Rhetorik der Dichtung keiner andern Gestalt der Tragödie verhängnisvoller geworden ist als der des Titelhelden; und zum zweiten deshalb, weil die unsichere und inkonsequente Charakterzeichnung Wallensteins durch eine verständige und geschickte Kürzung wenigstens in ihren auffallendsten Mängeln verbessert werden kann.

Mit der Charakteristik des Friedländers ist ein heikler Punkt in der Beurteilung des Gedichtes zu berühren. Unsere Aesthetik huldigt leider gerade in bezug auf den Lieblingsdichter des deutschen Volkes auch heute noch einem blinden und unwürdigen Götzendienst. Dieser Götzendienst hat bei kaum einem andern Werke so reiche

und seltsame Blüten getrieben, wie bei der Wallensteintragödie. Sie gilt als das größte Meisterwerk des Dichters, und man kann noch heute tagtäglich dem Urteile begegnen, daß speziell Wallensteins Tod die Krone unter Schillers tragischen Schöpfungen bedeute. Dieses Urteil, das schon deshalb völlig verkehrt und ungerecht ist, weil gerade die letzten Akte des Gesamtdramas, also Wallensteins Tod, gegenüber den ersten Akten in vieler Beziehung bedeutend abfallen, ist nur dadurch aufrecht zu erhalten, daß man in dem Mittelpunkte des Werkes, dem Charakterbilde des Friedländers, eine unantastbare Meisterleistung bewundert.

Diese Anschauung ist unhaltbar, und man erweist dem Ansehen des großen Dichters einen schlechten Dienst, wenn man auch die Schwächen und Unvollkommenheiten seines Werkes zu Vorzügen erhebt und dem Gedichte den Stempel absoluter Vollkommenheit aufprägt. Was Schillers Wallenstein an wirklich Bedeutendem enthält, ist so überreich, daß man darauf verzichten sollte, die hier so wohlangebrachte Bewunderung auch auf die Teile auszudehnen, wo des Dichters Kraft erlahmt ist oder sich auf Abwege verirrt hat. Dies aber war der Fall bei der Zeichnung und Durchführung von Wallensteins Charakter, dem als künstlerischem Ganzem — trotz glänzender und prachtvoller Einzelheiten — die Einheitlichkeit und die überzeugende Glaubhaftigkeit fehlt. Angesichts der rückhaltslosen Bewunderung aber, die auch dieser Seite des Werkes von vielen Erklärern gezollt wird und angesichts des frommen Uebereifers, der jeden Einwand gegen die Vollkommen-

heit des Gedichtes als ein unerhörtes Majestätsverbrechen zu brandmarken sucht, vermag man sich des Argwohnes nicht zu erwehren, daß das, was wirklich in diesem Werke bedeutend und unvergänglich ist, in seiner ganzen Größe von solcher Seite nur mangelhaft gewürdigt wird.

Es ist nicht uninteressant, gegenüber der blinden Verhimmelung, in die sich eine gelehrte, mit dem gesamten Rüstzeug philosophischer Bildung ausgestattete, aber im Grunde unfruchtbare, weil völlig abstrakte, blutlose und theaterfremde Schillerkritik verirrt hat und noch heute fortwährend verirrt, an das schlichte, beinahe laienhaft anmutende, aber von einem klaren und gesunden Menschenverstand diktierte Urteil zu erinnern, das Herzog Karl August nach der ersten Aufführung des Wallenstein über die Dichtung fällte und das in der Hauptsache den Nagel mehr auf den Kopf traf als viele dickleibige Kommentare unserer gelehrten Schillerliteratur. Karl August schrieb nach der ersten Aufführung der Piccolomini, die damals noch die beiden ersten Akte von Wallensteins Tod umfaßten, an Goethe (31. Januar 1799):

„Ueber den gestrigen Wallenstein — die ausnehmend schöne Sprache abgerechnet, die wirklich vorzüglich, vortrefflich ist — aber über seine Fehler möchte ich ein ordentlich Programm schreiben; indessen muß man den zweiten Teil erst abwarten. Ich glaube wirklich, daß aus beiden Teilen ein schönes Ganze könnte ausgeschieden werden; es müßte aber mit vieler Herzhaftigkeit davon abgelöset und anderes eingeflickt werden. Der Charakter des Hel-

den, der meiner Meinung nach auch eine Verbeſſerung bedürfte, könnte gewiß mit Wenigem ſtändiger gemacht werden."

Die gegen Schillers Wallenſtein erhobenen Einwände haben ihren ſchärfſten Ausdruck gefunden in dem, was Otto Ludwig an der bekannten Stelle ſeiner Shakeſpeareſtudien darüber geäußert hat. Dieſe Ausführungen ſind von einigen Einſeitigkeiten und Uebertreibungen vielleicht nicht freizuſprechen; aber der Kern deſſen, was Otto Ludwig gegen Wallenſteins Charakter vorbringt, iſt heute noch ſo unantaſtbar und richtig wie ehemals.

Die Angriffe Otto Ludwigs haben natürlich nicht verfehlt, einen Sturm der tiefen Entrüſtung bei der Gemeinde der Strenggläubigen hervorzurufen. Man rief Anathema über den Unhold, ohne zu bedenken, daß ſehr Vieles von dem, was er zum erſtenmal in prägnanter Form zum Ausdruck gebracht hatte, ſchon von manchen andern in ähnlicher Weiſe empfunden und mehr oder minder deutlich auch ausgeſprochen worden war. Die ganze Phalanx der ſchulmeiſterlichen Aeſthetik zog gegen den Empörer wider den heiligen Geiſt zu Felde und verſuchte nachzuweiſen, daß Otto Ludwig, in einer einſeitigen Verehrung Shakeſpeares befangen, dem eigentümlichen Geiſte des großen deutſchen Dramatikers nicht gerecht zu werden vermöge. Dieſer Standpunkt iſt auch bei den neueren und neueſten Kommentatoren im weſentlichen derſelbe geblieben. Man hat ſich daran gewöhnt, Otto Ludwig bei Beſprechung der Wallenſteinfrage entweder völlig totzuſchweigen oder aber ſeine Kritik mit ſouveräner Geringſchätzung als eine

vollkommene „Verkennung“ Schillers in einigen wenigen Worten abzutun. Allem weiteren Zurückgreifen aber auf Otto Ludwig glaubt man dadurch von vornherein die Spitze zu bieten, daß man jeden, der sich dessen erdreistet, als einen „unselbständigen Kopf“ bezeichnet, der für das wahre Verständnis Schillers noch nicht die genügende Reife besitzt.

Wo man neuerdings versuchte, die Kritik Otto Ludwigs in sachlicher Weise zu prüfen, ist diese nur da und dort, so in der kleinen Schrift von Heinrich Kühnlein (Otto Ludwigs Kampf gegen Schiller, Leipzig 1900) einigermaßen zu ihrem Rechte gekommen. Auch Carl Alt (Schillers und Otto Ludwigs ästhetische Grundsätze und Ludwigs Schillerkritik, Euphorion XII) hat die Berechtigung von Ludwigs Angriffen bis zu einem gewissen Maße wenigstens zugestanden. Alfred von Berger (Otto Ludwig und Friedrich Schiller, Studien und Kritiken, Wien 1896; vgl. auch die Bemerkungen von R. M. Meyer, Shakespeare-Jahrbuch 37) hat in interessanter Weise versucht, Otto Ludwigs Kritik des Wallenstein aus den völlig entgegengesetzten Individualitäten der beiden Dichter zu erklären. Aber er irrt, wenn er glaubt, Otto Ludwigs Kritik des Schillerschen Wallenstein sei „lediglich entsprungen einem Vergleichen dieses letzteren mit seinem eigenen Wallenstein, des Schillerschen dramatischen Stiles mit dem seinem eigenen Wesen entsprechenden“. Die Richtigkeit dieser Anschauung würde die Objektivität von Otto Ludwigs Kritik in ein bedenkliches Licht rücken. Man sollte Ludwigs eigenen Wallensteinplan und seine Entwürfe zu dieser Tragödie bei der

Betrachtung jener Frage gänzlich aus dem Spiele laſſen. Die Frage, ob und inwieweit dem thüringiſchen Dichter die Ausführung dieſer Pläne geglückt und ob damit ein dem Schillerſchen Wallenſtein ebenbürtiges Kunſtwerk entſtanden wäre, hat ganz und gar nichts zu tun mit der Frage nach der Berechtigung der von Otto Ludwig gegen Schillers Drama erhobenen Einwände. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Otto Ludwigs Kritik des Schillerſchen Gedichtes ganz und gar die nämliche wäre, auch wenn er an eine dichteriſche Behandlung des Wallenſtein niemals in ſeinem Leben gedacht und wenn in dem Kritiker Ludwig auch nicht der kleinſte Funke einer gleichzeitigen dichteriſchen Begabung geſteckt hätte.

Auf keinen Fall werden durch die geringſchätzige Beurteilung oder die Ignorierung, die man Otto Ludwigs Kritik in den meiſten Fällen zuteil werden läßt, die unleugbaren Wahrheiten, die er ausgeſprochen hat, aus der Welt geſchafft. Nichts ſpricht beredter für das Schwergewicht dieſer Kritik, als die heiße, aber leider erfolgloſe Mühe, die von den Kommentatoren unabläſſig darauf verwendet wird, die künſtleriſche Einheit und Glaubwürdigkeit von Wallenſteins Charakter um jeden Preis nachzuweiſen — eine Bemühung, die, auch wenn ſie Otto Ludwig zu ignorieren ſcheint, tatſächlich doch gegen ihn gerichtet iſt und gegen ihn Sturm zu laufen den ohnmächtigen Verſuch unternimmt.

Es liegt nicht in der Aufgabe dieſes Buches, das, was Otto Ludwig zum Teil in unübertrefflicher Weiſe über Schillers Wallenſtein geäußert hat, hier noch einmal her-

vorzuholen und wiederzukäuen, zumal der Inhalt ſeiner Darlegungen in der Hauptſache als bekannt gelten darf. Es iſt ebenſowenig die Aufgabe dieſes Buchese, eine ausführliche Analyſe von Wallenſteins Charakter zu geben und den wenig verlockenden Verſuch zu machen, zu allen Anſichten und Kontroverſen, die eine umfangreiche Wallenſteinliteratur über dieſen Punkt zutage gefördert hat, in dieſem oder jenem Sinne Stellung zu nehmen. Für die Zwecke dieſer Schrift kommt die Charakteriſtik Wallenſteins hauptſächlich in ihrem Verhältnis und in ihrem Einfluß auf die Bühnendarſtellung in Betracht.

Es iſt ſehr zu beklagen, daß die Betrachtung ſolcher Fragen nur ſo ſelten von dem ausgeſprochen ſchauſpieleriſchen Standpunkt unternommen wird. Unſere ganze Aeſthetik iſt eine Aeſthetik des Schreibtiſches und der Studierſtube. Fremd dem feſten Boden des wirklichen Theaters und dem der lebendigen Schauſpielkunſt, ſchwimmt ſie in einem philoſophiſchen Nebelmeer, ohne alle Fühlung mit dem, was für die richtige Erkenntnis und das Verſtändnis eines theatraliſchen Kunſtwerks in erſter Linie notwendig iſt. Zahlreiche Irrtümer und Torheiten, die in der Literatur über Wallenſteins Charakterbild ihr Weſen treiben, wären ganz und gar ausgeſchloſſen, wenn die Erklärer nicht bloß bühnenfremde Gelehrte wären, ſondern nur einen kleinen Tropfen von dem beſäßen, was man Theaterblut nennt; wenn ſie über etwas mehr künſtleriſche Phantaſie und ein klein wenig ſchauſpieleriſche Begabung verfügten, die ihnen geſtattete, die Geſtalten des Dichters in Gedanken auf die Bühne zu ſtellen, und die ihnen ermöglichte, ſie

im Geiſte ſprechen zu hören und ſie ſich bewegen zu ſehen. Der ſchauſpieleriſche Standpunkt, d. h. die Fähigkeit, die Geſtalt des Dichters auf ihre Spielbarkeit hin ins Auge zu faſſen und daraufhin zu prüfen, müßte bei richtiger Anwendung eines der wichtigſten Hilfsmittel ſein, um zum vollen Verſtändnis der dichteriſchen Geſtaltung durchzudringen und ſie auf ihre innere Wahrheit hin zu prüfen. Die Bühnendarſtellung kann in mancher Hinſicht direkt als ein Prüfſtein gelten für den Wert der dichteriſchen Leiſtung. Selbſtverſtändlich iſt zu ſolcher Prüfung nicht die geiſtloſe Durchſchnittsroutine eines gottverlaſſenen Komödiantentums berufen, ſondern nur die Intelligenz eines echten, phantaſiebegabten Künſtlertums, die nicht darin ihren Ehrgeiz ſucht, ſchöne Worte in ſchöner Poſe dem Publikum vorzutragen, ſondern die darnach ſtrebt, einen Charakter zu ſchaffen und die Geſtalt des Dichters mit wahrem innerem Leben zu erfüllen, deſſen Pfade mit ſelbſtloſer Liebe verfolgend, ihm mit diskreter Hand nachhelfend und ihn leiſe verbeſſernd, wo er einmal zu ſtraucheln drohte.

Wenn man ſich die Aufführungen des Wallenſtein in der üblichen Abteilung für zwei Theaterabende in Erinnerung ruft, wird man ſich der ſcheinbar auffallenden Tatſache entſinnen, daß der Darſteller des Wallenſtein am erſten Abend, wo ſein Auftreten ſich bekanntlich auf den zweiten Akt der Piccolomini beſchränkt, weit mehr befriedigt und ſich bei der Kritik in den meiſten Fällen ein beſſeres Lob verdient als am zweiten Abend, der doch der Entfaltung ſeines Könnens an ſich eine viel reichere Gelegenheit bietet. Die Erwartungen, die der erſte Abend erregte,

werden am zweiten Abend nur ſelten in entſprechender Weiſe befriedigt.

Man würde fehlgehen, wenn man die Urſache hiervon allein in dem Darſteller ſuchen wollte. Sie liegt in weit höherem Maße im Charakter der Dichtung und im ſpeziellen Charakter der Rolle.

Die Anlage Wallenſteins im zweiten Akte der Piccolomini iſt in der Hauptſache ausgezeichnet und geſtattet dem Darſteller, ſoweit er überhaupt die künſtleriſchen Eigenſchaften zur Verkörperung der Rolle beſitzt, ein einheitliches und mit feſten Strichen gezeichnetes Bild zu geben. Mit Recht iſt vor allem der Empfang Queſtenbergs, mit Wallenſteins prachtvollen, gleich Schlaglichtern wirkenden, ſarkaſtiſchen Zwiſchenreden und der glänzend durchgeführten Komödie ſeiner Abdankung, zu allen Zeiten bewundert worden. Auch Otto Ludwig, der böſe Geiſt der Verneinung, dem man jede Objektivität abſprechen möchte, gibt rückhaltlos zu, daß dieſe Einführung Wallenſteins vortrefflich iſt. „Solange Wallenſtein bloß repräſentiert, iſt er prachtvoll, es ſcheint ſich hinter dieſer ruhigen Würde, dieſem Selbſtgefühl eine Kraft zu bergen, ſich ſelbſt gefangen zu halten, der das Gewaltigſte möglich iſt.“ Schillers verhängnisvolle Neigung zu rhetoriſcher Breite, zu einem Glanze der dichteriſchen Diktion, die die Charakteriſtik verwiſcht, eine Neigung, die im Laufe der ſpäteren Akte den Charakter Wallenſteins immer mehr untergraben und zugrunde gerichtet hat, dieſe Neigung beginnt ſich ſchon hier in ihren Keimen anzukündigen; aber ſie beſchränkt ſich auf einige wenige Stellen, wo der Rot-

ſtift mit geringer Mühe abhelfen kann. Die Anlage des Charakters wird dadurch nicht berührt, und der Grundton der Rolle wird im allgemeinen vorzüglich feſtgehalten.

Dieſe Anlage entſpricht in allen weſentlichen Punkten dem, was der Dichter urſprünglich beabſichtigt hatte. Wir wiſſen aus ſeinem Briefe an Körner von 28. November 1796, wie ſich die Materie ſeinem geiſtigen Auge zeigte, als er ihrer Bearbeitung nahe trat. „Es iſt im Grund eine Staatsaktion und hat, in Rückſicht auf den poetiſchen Gebrauch, alle Unarten an ſich, die eine politiſche Handlung nur haben kann uſw." Als die Leidenſchaften, wodurch Wallenſtein bewegt wird, bezeichnet er „Rachſucht und Ehrbegierde". „Sein Charakter endlich iſt niemals edel und darf es nie ſein, und durchaus kann er nur furchtbar, nie eigentlich groß erſcheinen." Damit ſtimmen zahlreiche andere Aeußerungen des Dichters (vgl. vor allem den Brief an Humboldt vom 21. März 1796) überein, die deutlich zeigen, wohin ſeine Intentionen zielten. Schiller wollte einen echt realiſtiſchen Charakter zeichnen, der in keinem einzigen Lebensakte groß iſt. Obgleich Wallenſteins Unternehmung moraliſch ſchlecht iſt und phyſiſch verunglückt, hoffte der Dichter doch auf rein realiſtiſchem Wege einen dramatiſch großen Charakter in ihm aufzuſtellen. Kühnemann charakteriſiert den Wallenſtein, wie er dem Dichter vor Augen ſchwebte, vortrefflich mit den Worten: „Aeußere Zwecke nur beſtimmen den Realiſten Wallenſtein, die Idee der Sittlichkeit ſpielt in ſeinem Denken keine Rolle."

Dem entſpricht die ganze Einführung Wallenſteins im zweiten Akte der Piccolomini. Nur *eine* Stelle zeigt

hier bereits eine leiſe Abbiegung von der urſprünglichen Anlage des Charakters. Es ſind die Verſe, wo Wallenſtein mit Bezug auf die Schweden zu Terzky ſagt (P. 831 ff.):

Fort, fort mit ihnen! — Das verſtehſt du nicht.
Es ſoll nicht von mir heißen, daß ich Deutſchland
Zerſtücket hab', verraten an den Fremdling,
Um meine Poſition mir zu erſchleichen.
Mich ſoll das Reich als ſeinen Schirmer ehren,
Reichsfürſtlich mich erweiſend, will ich würdig
Mich bei des Reiches Fürſten niederſetzen. uſw.

Hier tritt, entgegen dem urſprünglichen Plane, zum erſten Male das Beſtreben zutage, dem Handeln Wallenſteins, der doch „niemals edel" erſcheinen ſollte, höhere und edlere Motive zugrunde zu legen und anſtelle des egoiſtiſchen Ehrgeizes, der die eigentliche Triebfeder ſeines Weſens iſt, großangelegte ideale Pläne für die Wohlfahrt des Reiches und das Heil der Geſamtheit zu ſetzen. Auf ähnliche Abſichten ſcheint auch eine Aeußerung Wallenſteins in der Audienzſzene mit Queſtenberg zu deuten (P. 1180):

Vom Kaiſer freilich hab' ich dieſen Stab;
Doch führ' ich jetzt ihn als des Reiches Feldherr
Zur Wohlfahrt aller, zu des G a n z e n Heil,
Und nicht mehr zur Vergrößerung des e i n e n!

Dieſe Anläufe des Dichters zu einer Idealiſierung von Wallenſteins politiſchem Handeln ſind indeſſen vereinzelt geblieben. Nur an e i n e r Stelle der ſpäteren Tragödie, in der Unterredung Wallenſteins mit den Küraſſieren,

taucht dasſelbe Motiv, und zwar in verſtärkter Weiſe, noch einmal auf. Er verſichert den Pappenheimern, daß er den Frieden ſuche (W. T. 1949):

> Oeſterreich will keinen Frieden; darum eben
> Weil ich den Frieden ſuche, muß ich fallen.

Und weiter unten fährt er fort (W. T. 1973):

> Was geht der Schwed' mich an? Ich haſſ' ihn, wie
> Den Pfuhl der Hölle, und mit Gott gedenk' ich ihn
> Bald über ſeine Oſtſee heimzujagen.
> Mir iſt's allein ums Ganze. Seht! Ich hab'
> Ein Herz, der Jammer dieſes deutſchen Volks erbarmt
> mich. uſw.

Man wird dieſen Verſicherungen Wallenſteins mit berechtigtem Mißtrauen gegenüberſtehen. Denn Wallenſtein ſpricht zu der Deputation der Küraſſiere, deren Regiment er ſich um jeden Preis zu erhalten ſucht. Man weiß, daß er in der Wahl ſeiner Mittel, wo es ſich um egoiſtiſche Zwecke handelt, nicht eben wähleriſch iſt. Seine ganze Unterredung mit den Küraſſieren iſt eine Miſchung von gleißneriſcher Lüge und Wahrheit. Jenen Worten des Friedländers an die Pappenheimer wohnt nicht die geringſte Beweiskraft für ſein wirkliches Denken inne. Aber ſie ſind irreführend für den Hörer, umſo mehr, als Wallenſtein ſie mit dem Bruſtton voller Ueberzeugung ſpricht. Der Zuſchauer glaubt — der beſonderen dramatiſchen Situation zum Trotz — etwas Wahres aus jenen Worten herauszuhören und bringt ſie unbewußt in Verbindung mit

jenen beiden andern Stellen, die ihm von den Piccolomini her noch im Ohre tönen.

Völlig verkehrt aber iſt es, dieſen Stellen, wie es von ſeiten der Kritik vielfach geſchieht, eine beſondere Bedeutung beizulegen und ſie gar, wie A. v. Berger es tun möchte, zur eigentlichen Grundlage des Charakters erheben zu wollen. Man ſtellt den Charakter auf den Kopf, wenn man ihn gleich Berger zu einem ſozialpolitiſchen Idealiſten zu ſtempeln ſucht, mit der diskreten Einſchränkung, „daß auch eine Ader des gewöhnlichen, egoiſtiſchen Ehrgeizes durch ſein Weſen gehe". Auch Robert Petſch (Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen, München 1905) iſt neuerdings geneigt, jenen Verſicherungen des Friedländers ein allzu großes Gewicht beizulegen. Indem er infolgedeſſen annimmt, daß Wallenſtein „von Hauſe aus edel und groß geſinnt" ſei, daß er ſich vermeſſe, „als Vollſtrecker eines höheren Willens die Intereſſen des Volkes gegenüber dem Kaiſer zu vertreten", gerät auch er in die Gefahr, den Charakter in ſeiner Grundlage zu verſchieben. Gewiß ſind jene Stellen, die uns an große gemeinnützige Pläne des Friedländers glauben machen wollen, inſofern charakteriſtiſch, als ſie zeigen, wie der Dichter im Laufe der Arbeit ſeinen Helden immer mehr zu heben und auch ſein politiſches Handeln in eine höhere Sphäre zu rücken ſuchte. Ebenſo ſicher iſt es aber, daß es dem Dichter nicht geglückt iſt, dieſe offenbar einer ſpäteren Schaffensperiode angehörigen Elemente der Charakteriſtik mit ſeinen urſprünglichen Intentionen zu einem harmoniſchen Ganzen zu verſchmelzen.

Ja, der Dichter hat nicht einmal den Verſuch gemacht,

jenes Motiv überall da, wo es ſich notwendigerweiſe zum Worte melden müßte, anzuſchlagen. In dem großen Monologe, der der Entſcheidung vorangeht, wo Wallenſtein in den Zweifelsqualen, die ſeine Seele bedrängen, doch alles anführen müßte, was etwa für die ſittliche Rechtfertigung ſeines Unternehmens ſpricht, geſchieht ſeiner großen Pläne zur Herſtellung des Friedens, zur Wohlfahrt des Reiches uſw. auch nicht mit einem Worte Erwähnung. Noch auffallender iſt, daß Wallenſtein auch in ſeiner Unterredung mit Max (W. T. II, 2) von jenen Plänen nichts verlauten läßt. Mit einem gewiſſen Zagen unternimmt er es, den jungen Freund, deſſen ſtrenges ſittliches Empfinden er kennt und fürchtet, in den vollzogenen Abfall von der Sache des Kaiſers einzuweihen. Wie kommt es, daß er gerade hier, wo es ihm in allererſter Linie darauf ankommen müßte, ſein Unternehmen im mildeſten Lichte zu zeigen und ihm, ſoviel als möglich, den Schein einer gewiſſen ſittlichen Berechtigung zu geben, von ſeinen hohen Beſtrebungen fürs „Ganze", für die „Wohlfahrt aller", für den „Frieden", von ſeinem „Herzen", das der „Jammer dieſes deutſchen Volks erbarmt" auch nicht ein Wörtlein zu ſagen weiß? Wenn irgendwo, ſo wäre es hier für Wallenſtein geboten, alles das hervorzukehren, was ſeinen Verrat ſittlich zu rechtfertigen vermöchte. Daß dies an dieſer Stelle nicht geſchieht, ſpricht eine ſehr beredte Sprache und zeigt mit größter Deutlichkeit, wie wenig Wallenſteins Denken und Handeln von jenen höheren Motiven innerlich durchdrungen iſt.

Jene Stellen, die Friedlands Handeln höhere gemein-

nützige Motive zu geben ſuchen, ſind Fremdkörper in der Dichtung; ſie widerſprechen den erſten Intentionen des Dichters und ſind deshalb unvereinbar mit der urſprünglich beabſichtigten Anlage von Wallenſteins Charakter.

Es wird immer und ewig zu beklagen ſein, daß Schiller in der Durchführung ſeiner erſten Intentionen geſcheitert iſt, daß ihn die Bemühung, ſeinen Helden moraliſch zu heben und ihn den Herzen ſeiner Hörer näher zu bringen, zu einer Verſchiebung des Charakters verleitet hat, die wir literarhiſtoriſch als eine bewußte oder unbewußte Konzeſſion an den ſentimentalen Zeitgeſchmack der Iffländſchen Epoche begreifen können, die wir aber äſthetiſch im Intereſſe des Werkes als eine ſchwere Verirrung bedauern müſſen. Umſo mehr, als es eine völlig verkehrte Anſchauung iſt, Schiller ſei eben nicht der Dramatiker geweſen, den Charakter Wallenſteins in dem urſprünglich von ihm gedachten Sinne, in einer an das Vorbild Shakeſpeares ſich anlehnenden Objektivierung, zu ſchaffen und auszuführen. Was Schiller in bewundernswerter Selbſtzucht ſeiner eigenſten Natur in dieſer Beziehung abzugewinnen vermochte, das hat er vor allem in ſeinem Don Karlos gezeigt, der dem Wallenſtein in der Kunſt objektiver hiſtoriſcher Charakteriſtik in vielen Teilen überlegen iſt, das hat er im Wallenſtein ſelbſt gezeigt an zahlreichen Stellen, wo ihm auch die Zeichnung ſeines Helden in muſtergültiger Weiſe geglückt iſt. Es war alſo nicht der Mangel an dichteriſcher Kraft, der den von ihm geſchaffenen poetiſchen Wallenſtein zu keiner Harmonie mit dem hiſtoriſchen Wallenſtein gelangen ließ, ſondern es waren andere Faktoren, vor allem der Mangel

der hier für ihn höchſt wichtigen Einflüſſe ſeiner nächſten künſtleriſchen Berater, was ein Scheitern des Dichters veranlaßte.

In einem Brief an Goethe vom Februar 1798 ſchreibt Schiller einmal ſehr bezeichnend im Hinblick auf die ſoeben von ihm vollendete Szene zwiſchen Wallenſtein und Max im zweiten Akte von Wallenſteins Tod:

„Beſonders bin ich froh, eine Situation hinter mir zu haben, wo die Aufgabe war, das ganz gemeine moraliſche Urteil über das Wallenſteiniſche Verbrechen auszuſprechen und eine ſolche an ſich triviale und unpoetiſche Materie poetiſch und geiſtreich zu behandeln, ohne die Natur des Moraliſchen zu vertilgen. Ich bin zufrieden mit der Ausführung und hoffe, unſerm lieben moraliſchen Publikum nicht weniger zu gefallen, ob ich gleich keine Predigt daraus gemacht habe."*)

In der feinen Ironie, womit hier von dem „lieben moraliſchen Publikum" geſprochen wird, liegt zugleich eine eigentümliche Tragik. Die Rückſicht auf das „liebe moraliſche Publikum", das bewußt oder unbewußt — natürlich nicht im gemeinen Sinne des Worts — ſeinen Einfluß auf das Schaffen des Dichters geübt hat, iſt dem Bilde von Wallenſteins Charakter hauptſächlich zum Verhängnis geworden. Aus der Rückſicht auf das „liebe moraliſche Pu-

*) Die Annahme, daß dieſe Briefſtelle nicht etwa, wie Fielitz, Düntzer, Minor u. a. annehmen möchten, auf das Geſpräch zwiſchen Buttler und Gordon (W. T. IV, 2), ſondern auf die Szene zwiſchen Wallenſtein und Max im 2. Akte zu beziehen ſei, wurde von Kühnemann und Bellermann (III, S. 52) mit Gründen geſtützt, die durchaus beweiskräftig und überzeugend ſind.

blikum", deſſen zarte Nerven der herben Größe des rückſichtsloſen Realpolitikers nicht gewachſen waren, erklärt ſich die ganze Abbiegung des Charakters in das Empfindſame und Moraliſche. Mit vollem Recht ſagt Otto Ludwig: „Der Sentimentalität ſeiner Zeit hat der Dichter die Vollkommenheit ſeines Werkes opfern müſſen". Und ebenſo unwiderleglich iſt alles weitere, was Otto Ludwig über die Charakteriſtik des Helden ſagt, über die beſtändige Austauſchung des hiſtoriſchen und des poetiſchen Wallenſtein, die ſich gegenſeitig in dem Gedicht ablöſen, aber nicht zu e i n e r überzeugenden Geſtalt zuſammenwachſen, über den grellen Widerſpruch von Wallenſteins hochtönender Rede mit ſeinem wirklichen Handeln, über die Subjektivität, womit fortwährend der humaniſtiſch und philoſophiſch gebildete Sohn des 18. Jahrhunderts hinter der Larve des kaiſerlichen Generaliſſimus aus dem großen Völkerkriege hervorlugt.

Das Bedenklichſte iſt die ganze Verſchiebung, die die ſittliche Beurteilung des Helden durch eine falſche Idealiſierung, durch den Verſuch des Dichters, ihn dem Empfinden des „lieben moraliſchen Publikums" näher zu bringen, notwendig erfahren mußte. Ueber das Haupt des Mannes, deſſen Charakter nach Schillers vortrefflichen urſprünglichen Intentionen „niemals edel" erſcheinen ſollte, wird im Laufe des Werkes eine ſolche Fülle idealiſierender Verherrlichung ausgegoſſen, daß der Zuſchauer ſchließlich ſelbſt daran glaubt, ein wahres Muſter von Biederſinn und Edelmut vor ſich zu ſehen. Der Zuſchauer wird von heiliger Rührung ergriffen über das Los des Edeln und des Schönen

auf der Erde, wenn Wallenstein nach der Nachricht von Octavios Verrat mit Emphase die Worte spricht:

Nicht deine Klugheit siegte über meine,
Dein schlechtes Herz hat über mein gerades
Den schändlichen Triumph davon getragen —

und er vermag es, ernst zu bleiben, wenn der Friedländer Isolanis Abfall mit den Worten quittiert:

Ich hab' auf Dank ja nie gerechnet.

Diese beiden Reden spricht Wallenstein nicht etwa als kühl berechnender Diplomat, der seine Umgebung über sein wahres Innere zu täuschen sucht, sondern er spricht sie zu sich selbst im Brustton heiliger Ueberzeugung; er glaubt an die Wahrheit dessen, was über seine Lippen geht. In welchem Lichte aber müßte dem unbefangenen Zuschauer in solchen Augenblicken Wallensteins Intellekt erscheinen — wenn er, geblendet durch die Pracht der Schillerschen Diktion, nicht schon längst es verlernt hätte, an die Charakteristik der Gestalten einen kritischen Maßstab zu legen! Was müßte er von den geistigen Gaben des sonst doch von einem so hohen philosophischen Ideenschwung beseelten Feldherrn denken, der sich einer so unbegreiflichen Selbsttäuschung über das wahre Wesen seines Charakters hingibt! Wie oft hat man dieses „gerade Herz" des Friedländers schon kritisch zu sezieren versucht! Derselbe Mann, der sich nach der ganzen ursprünglichen Anlage des Dichters als einen „gemeinen Realisten" zeigt, der in den Verhandlungen mit den Schweden nichts Schriftliches aus den

Händen gibt, der ſich im Notfall keinen Augenblick bedenken würde, den Schwager Terzky, der in ſeinem Auftrage ſchreibt, zu verleugnen, der vor Queſtenberg die klug vorbereitete Komödie der ſcheinbaren Abdankung ſpielt, der den Revers der überliſteten Generale ſich verſchaffen läßt, ohne nach dem Mittel, womit jener beſchafft wurde, auch nur zu fragen, der Buttler durch eine Intrige an ſich gefeſſelt hat, die an Gemeinheit ihresgleichen ſucht, der dem Abgeſandten der Schweden vertraulich verſichert:

Aufrichtig, Oberſt Wrangel — Ich war ſtets
Im Herzen auch gut ſchwediſch —

dem Abgeſandten der nämlichen Schweden, die er ſonſt als „Goten" und „Hungerleider" bezeichnet und die er haßt wie den „Pfuhl der Hölle", der im Geſpräche mit den Küraſſieren deren Ehrlichkeit ſophiſtiſche Kniffe gegenüberſtellt, die jeder Jeſuitenſchule Ehre machten — derſelbe Mann hat die Stirn, im Bruſtton der Ueberzeugung auf ſein „gerades Herz" zu pochen, und derſelbe, der gewohnt iſt, alle Menſchen mit bewundernswerter Wahlloſigkeit der Mittel für ſeine egoiſtiſchen Zwecke auszunutzen, verſichert allen Ernſtes, daß er auf Dank ja nie gerechnet habe! *) Der Zuſchauer aber lächelt nicht, wie es das Natürlichſte wäre, oder ſchüttelt ungläubig und ärgerlich den Kopf, ſondern er iſt von Herzen gerührt und empfindet ein aufrichtiges Mitgefühl mit dem unſchuldig Verfolgten, dem ſo

*) Völlig rätſelhaft iſt die Auffaſſung Minors (Säkularausgabe V, S. 410) daß die Worte „Ich hab' auf Dank ja nie gerechnet" von Schiller „nicht ernſt" gemeint ſeien.

ſchlimme Erfahrungen mit der Niederträchtigkeit der Welt beſchieden ſind. Eine ſolche Wirkung jener Stellen wäre freilich völlig ausgeſchloſſen, wenn die Charakteriſierung Wallenſteins bis zu dieſem Punkt eine einheitliche geweſen wäre und wenn jene Töne, die auf den Hörer ſo rührend wirken, an dieſer Stelle zum erſtenmale angeſchlagen würden. Aber der Dichter hat genügend dafür geſorgt, daß ſolche Töne hier nicht unvermittelt einſetzen und daß die Vorſtellungswelt des Zuſchauers für deren Aufnahme bereits hinlänglich vorbereitet iſt. Durch die ganze ſentimentaliſierende Behandlung des Charakters hat ſich das Bild des Helden, als eines Muſters von Edelmut, Aufrichtigkeit und moraliſchem Biederſinn, bereits ſo feſt in die Vorſtellung des Zuſchauers eingeniſtet, daß er jene an ſich ſo überraſchenden Enthüllungen Wallenſteins über ſeinen Charakter keineswegs mehr als etwas Ungereimtes empfindet, ſie vielmehr im vollen Glauben und mit aufrichtiger Teilnahme entgegennimmt. Daß es dem Dichter in ſo vollendeter Weiſe geglückt iſt, den Zuſchauer zu täuſchen, weiſt mit beſonderem Nachdruck auf das höchſt Gefährliche und äſthetiſch Verwerfliche eines ſolchen künſtleriſchen Verfahrens hin, das den natürlichen ſittlichen Standpunkt ganz und gar verſchiebt, das die Schwäche und die Brutalität des Charakters — der tiefſittlichen Tendenz des Dichters zum Trotze, eine ſeltſame Ironie! — tatſächlich mit einem Glorienſchein umgibt, den ſie nicht verdienen. Otto Ludwig iſt völlig im Recht, daß das Gift, das in der Darſtellung des Schlimmen unter dem glänzenden Firnis des Schönen und Liebenswerten enthalten iſt, in keinem an-

deren Stücke Schillers feiner und ſublimierter verborgen ſei als im Wallenſtein. „Weit entfernt, daß Schiller eine unſittliche Abſicht gehabt hätte, er war ein ſo ſtreng ſittliches Gemüt, daß ihm das Schöne immer, ohne daß er es weiß, ins Gute übergeht. Was ihn perſönlich entſchuldigt, das iſt eben in ſeinem Wallenſtein das Gefährliche: daß, wo er uns bloß äſthetiſch für das Schlimme intereſſieren will, er uns zugleich moraliſch dafür gewinnt."

Es iſt höchſt bezeichnend, daß durch Schillers hohe Kunſt nicht nur der Leſer und der Zuſchauer im Theater, ſondern auch die wiſſenſchaftliche Aeſthetik mit wenigen Ausnahmen geblendet wurde. Es iſt höchſt bezeichnend, daß die Kritik über dem idealiſierenden und ſentimentaliſierenden Firnis, der von dem Dichter über das Bild ſeines Helden gelegt wurde, die urſprüngliche Anlage des Charakters, die doch an zahlreichen Stellen deutlich und unverkennbar durch jenen Firnis hindurchſchimmert, ganz und gar vergaß und das zuerſt ſo gut und ſicher angelegte Bild des kalten und rückſichtsloſen Realiſten, der ehrgeizigen, ſelbſtſüchtigen Herrennatur, die niemals edel erſcheinen ſollte, beinahe völlig aus den Augen verlor. Nichts iſt ſo bezeichnend wie die Tatſache, daß ein großer Teil der Kritik die Widerſprüche in Wallenſteins Charakter, die ſie bei aller Bewunderung nicht vollkommen zu leugnen vermag, nicht da ſucht, wo ſie wirklich liegen, in der verkehrten Idealiſierung der Hauptfigur, ſondern an d e n Punkten, in denen die urſprüngliche Charakteranlage in beſonders ſcharfen und deutlichen Zügen zutage tritt.

Es gibt namhafte Kritiker, die Wallenſteins Intrige

gegen Buttler eine unglückliche oder unwahrſcheinliche Erfindung nennen, die zu Wallenſteins Charakter nicht paſſe, und die ſich allen Ernſtes bemühen, den ſcheinbaren „Widerſpruch" zu löſen. Sie haben von ihrem Standpunkt ſicher recht: denn ſie finden, daß der große Wallenſtein, der edle und vortreffliche Held mit dem feinen Empfinden und dem zarten Gewiſſen eines Hamlet, unmöglich ein ſo raffinierte Gemeinheit begangen haben kann.

Fielitz, der ganz richtig empfindet, daß Wallenſteins ſchlechter Streich gegen Buttler und ſein „Ideenſchwung" einander alle Glaubwürdigkeit nehmen, ſagt bezeichnend genug: der Mann, der bei Octavios Verrat „ſo rührend kindlich" über das ſchlechte Herz des Ungetreuen klage, könne unmöglich gegen Buttler ſo gehandelt haben. Es iſt ſehr charakteriſtiſch, daß der Gedanke gar nicht auftaucht, ob mit dem Bilde des kalten Realpolitikers, wie es den urſprünglichen Intentionen des Dichters entſprach, das „rührend Kindliche" oder aber die Intrige gegen Buttler beſſer in Einklang zu bringen ſei.

Bellermann ſucht ſeinen Helden dadurch rein zu waſchen, daß er zu beweiſen ſucht, Wallenſtein ſei bei jenem Betruge, wenngleich vom eigenen Vorteil ausgehend, beſtrebt geweſen, Buttlern zu nützen und ihn zu fördern; er habe geglaubt, „Buttlern gar kein Unrecht anzutun, indem er deſſen Glück unlösbar an das ſeine befeſtigte". Ja, es wurde von anderer Seite ſogar allen Ernſtes die Meinung aufgeſtellt, es handle ſich bei jenem angeblichen Briefe Wallenſteins um eine Fälſchung Octavios. Es iſt kaum nötig, auf ſolche Entgleiſungen näher einzugehen. Sie

verurteilen ſich von ſelbſt und ſind nur charakteriſtiſch für die Wirkung des von Otto Ludwig mit vollem Rechte nachgewieſenen Giftes; ſie ſind charakteriſtiſch für die vollkommene Verdrehung des wirklichen Tatbeſtandes durch die Kritik und für die ſieghafte Weiſe, womit durch den Dichter ſelbſt die urſprünglichen Linien in dem Charakterbilde Wallenſteins verwiſcht worden ſind.

Daß die zahlreichen Widerſprüche und Mängel in der Charakteriſtik des Helden dem Leſer und Zuſchauer im allgemeinen ſo wenig zum Bewußtſein kommen und ſich ſelbſt der nachprüfenden äſthetiſchen Betrachtung vielfach ſo völlig zu entziehen vermögen, erklärt ſich zum großen Teil aus der wunderbaren Pracht der Schillerſchen Diktion, die den Leſer wie mit einem berauſchenden Narkotikum erfüllt und ihn für die Gebrechen der darunter verborgenen Charakteriſierung mehr oder minder unempfindlich macht. „Ueber das Gerüſt der Kompoſition," ſagt Otto Ludwig ſehr richtig, „iſt die Diktion wie ein weiter Prachtmantel mit Falten und unzähligen Pretioſen gebreitet, ſo daß man die Schwächen derſelben nicht ſehen kann. Er bedeckt die Sprache der naiven Natur dermaßen, daß ihre Spur faſt verſchwindet." Und ebenſo richtig an einer anderen Stelle: „So knapp ausgeführt, wie die Shakeſpeareſchen Helden, würde die Unwahrheit und Inkonſequenz des Charakters allen denen ins Geſicht ſchlagen, die jetzt den Wald vor Bäumen, den Menſchen vor ſeinem Redeſchmucke nicht ſehen."

Wie die Schillerſche Diktion einerſeits dazu beigetragen hat, die Mängel des Werkes nach der charakteriſtiſchen

Seite hin zu bemänteln, so hat es auf der andern Seite gerade die Eigenart seiner Sprache hauptsächlich verschuldet, daß der Charakter Wallensteins im Verlaufe der Dichtung immer mehr in unsichere und nebelhafte Konturen zerfloß. Nichts ist der Einheitlichkeit und Konsequenz in der Charakteristik Wallensteins gefährlicher geworden als die epische Breite und die Gemütlichkeit, zu der sich der Dichter durch den voll dahinströmenden Fluß seiner Jambensprache verführen ließ, nichts hat dem Charakterbilde mehr geschadet, als der hohe „Ideenschwung", den Schiller laut seinem Briefe an Böttiger (vom 1. März 1799) seinem Helden als Ersatz für das „Rohe und Ungeheure", das er ihm nehmen mußte, zu geben suchte. Die nicht enden wollende Redseligkeit des Helden hat seinem Charakter im eigentlichen Sinne den Todesstoß gegeben. Ein derartiger Reichtum der Worte, ein derartiger Reichtum an schöner und geistreicher Rede ist nun einmal mit dem Charakter des nüchternen Realpolitikers unvereinbar und entrückt ihn dem Boden seiner Zeit und seinem historischen Hintergrund.

Bei der ersten Einführung des Friedländers in den Piccolomini vermochte der Dichter die Gefahren, die der Jambus und die Eigenart seiner rythmischen Sprache für ihn bot, von einigen wenigen Stellen abgesehen, mit großem Glück zu umgehen. Aber schon bei seinem nächsten Erscheinen im ersten Akte von Wallensteins Tod macht sich ein stark in die Augen fallender Unterschied gegenüber jenen im ganzen so vorzüglich durchgeführten Anfängen der Rolle bemerkbar. Man sollte meinen, daß jedem, dessen Gehör

in äſthetiſchen Dingen nicht vollkommen abgeſtumpft iſt, der Unterſchied des Tones, namentlich beim Beginn des großen Monologes, ſofort ins Ohr fallen müßte. Gegen dieſen Monolog an ſich, der an dieſer Stelle der Tragödie gewiß vorzüglich am Platze iſt und den Goethe mit einem gewiſſen Recht als die „Achſe" des Stückes bezeichnet hat, wird niemand, der nicht von den törichten Doktrinen eines unverſtandenen Naturalismus beeinflußt iſt, berechtigten Einſpruch erheben. Wohl aber wird ſich die Frage erheben, ob die Ausführung des Monologs den Geſetzen der künſtleriſchen Wahrheit entſpricht, d. h. ob er ein wahres Bild deſſen gibt, was in der Seele des Friedländers hier vor ſich geht. Wir müſſen annehmen, daß ſich in dieſem Monologe Wallenſteins Innerſtes mit grauſamer und unerbittlicher Wahrheit dem Hörer enthüllt Wir können unmöglich glauben, wie es Petſch (a. a. O. S. 188) beiſpielsweiſe anzunehmen ſcheint, daß Wallenſtein bei dieſer Entſchließung ſeines Inneren ſich ſelbſt betrügt, daß er ſein Denken und Empfinden, ſein Wollen und ſein Handeln in eitler Selbſtbeſtrahlung beſchönigt und ſich ſelber über die wahren Triebfedern ſeines Charakters im unklaren iſt. Wir müſſen in dieſem Augenblick, wo die Gedanken über die wichtigſte Entſcheidung ſeines Lebens ſein aufgeregtes Hirn durchkreuzen, an die unbedingte Wahrhaftigkeit ſeines Empfindens glauben, falls uns nicht gerade ſeine Intelligenz in äußerſt bedenklichem Licht erſcheinen ſoll.

Dieſes wahre Bild ſeines Inneren aber, wie es ſich in dem Monologe enthüllt, entſpricht in keiner Weiſe den Vor-

ſtellungen, wie wir ſie uns nach dem Bisherigen von dem Weſen des Friedländers gebildet haben. Es tritt uns in den Hauptzügen ſchon hier, unvermittelt und plötzlich, das Bild des ſpäteren Wallenſtein entgegen, des Wallenſtein, der gegenüber dem Verrat Octavios auf ſein „gerades Herz" glaubt pochen zu dürfen, des weichen, ſentimentalen Wallenſtein, deſſen Edelmut in den hellſten Farben glänzt. Es tritt ſchon in dieſem Monologe mit einemmale eine ſelbſtgefällige Hervorhebung des moraliſchen Standpunktes ein, die mit dem Realiſten Wallenſtein, in deſſen Denken die Idee der Sittlichkeit keine Rolle ſpielt, völlig unvereinbar iſt. Der Monolog erhält ſeine charakteriſtiſche Färbung durch Verſe wie die folgenden:

Der Unſchuld,
Des unverführten Willens mir bewußt,
Gab ich der Laune Raum, der Leidenſchaft —
Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war.

Die „Unſchuld", deren er ſich hier bewußt iſt, ſein „unverführter Wille", weiter der „gute Weg", den er zur Seite ſah, der „Ueberfluß des Herzens", in dem der „Zorn" und der „frohe Mut" ihn ſprechen ließen: all dies gibt den Selbſtenthüllungen des Friedländers ihr charakteriſtiſches Gepräge; es verfälſcht das Bild für den Hörer und ſetzt anſtelle des urſprünglich beabſichtigten Charakters einen neuen ſentimentaliſierten Wallenſtein. Auch ſonſt, ſchon in den einleitenden Akkorden des Monologes, in den Verſen:

Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernſt —

und weiter unten:

Und was iſt dein Beginnen? Haſt du dir's
Auch redlich ſelbſt bekannt?

wird ein Ton moraliſcher Biederkeit und ſittlicher Korrektheit angeſchlagen, der für die weitere Geſtaltung der Rolle ſehr charakteriſtiſch, der aber mit der urſprünglichen und bisherigen Anlage des Charakters unvereinbar iſt — ein Ton, der die vielleicht etwas harte und grauſame, aber gewiß nicht ganz aus der Luft gegriffene Bemerkung Otto Ludwigs rechtfertigt, Wallenſteins Harniſch verwandle ſich oft in den Schlafrock eines deutſchen Profeſſors, er ſcheine oft „wie ein Iffländiſcher Hofrat, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieſes Namens im dreißigjährigen Kriege geweſen zu ſein". In dem letzten Teile des Monologes, etwa von den Worten an: „Nicht, was lebendig kraftvoll ſich verkündigt, iſt das gefährlich Furchtbare" tritt zum erſtenmale des Dichters verhängnisvolle, weil völlig undramatiſche Neigung zutage, ſeinen Helden durch eine wahre Häufung der ſeinem Munde entquellenden Sentenzen in einen geiſtreichen Denker und Philoſophen zu verwandeln, der den realen Boden ſeiner hiſtoriſchen Zugehörigkeit völlig unter den Füßen verliert. Vor allem aber iſt die ganze ſtiliſtiſche Behandlung dieſes Selbſtgeſprächs verfehlt; ſie ſtellt dem Darſteller beinahe eine unlösbare Aufgabe und macht es ihm — falls nicht ſehr einſchneidende Kürzungen erfolgen — beinahe unmöglich, die charakteriſtiſchen Linien der urſprünglichen Anlage feſtzuhalten. Er muß ſich mehr oder minder damit beſcheiden, dem Publikum ein rhetoriſches Paradeſtück vorzutragen.

Auch die Stiliſierung des Monologes hat ſelbſtverſtändlich die charakteriſtiſchen Züge feſtzuhalten, die der ſonſtigen Sprechweiſe der betreffenden Geſtalt eigentümlich ſind. Es berührt uns mit Recht als eine Unwahrheit, wenn die Geſtalt eines Dramas im Monologe mit einem Male „ſchöner“ ſpricht, als wir es im Dialoge von ihr gewohnt waren. Welche wunderbare Uebereinſtimmung herrſcht in den Monologen Macbeths und Hamlets mit der ganzen geiſtigen Atmoſphäre und der beſonderen Ausdrucksweiſe der betreffenden Geſtalten! Dieſe Uebereinſtimmung vermißt man mehr oder minder in dieſem Monologe Wallenſteins, wenigſtens wenn man den Blick nach rückwärts richtet und an die Eindrücke denkt, die man bisher von der Geſtalt des Helden empfangen hat.

Auch Kühnemann, der die Charakteriſtik Wallenſteins ſonſt ohne jede Einſchränkung bewundert ſehen möchte und nicht „ohne Pein“ an die Verkennung Schillers durch Otto Ludwig und deſſen ſcharfe Ausfälle zu denken vermag, kann ſich der richtigen Empfindung nicht verſchließen, daß im erſten Akte von Wallenſteins Tod ſtatt eines „Tatmenſchen“ mit einem Male ein „Rhetor“ erſcheine, „ein Charakter, der ſich am allerwenigſten zur Wallenſteingeſtalt ſchickt“. Und um Schiller zu rechtfertigen, fährt er fort: „Aber man denke nur an Wallenſtein in der Audienzſzene der Piccolomini. Er iſt in ihr gewiß kein ſtrahlender Rhetor und ſpricht doch im Bewußtſein ſeiner Macht und ſeiner Schuldloſigkeit überkühn ſich aus.“ Die Erinnerung an die Audienzſzene iſt hier ſehr wohl angebracht — freilich

nicht im Sinne des Apologeten; denn gerade die Audienzszene zeigt so deutlich wie nur möglich, wie weit sich die Charakteristik Wallensteins von ihren vortrefflichen Anfängen hier entfernt hat.

Auch sonst hat Kühnemanns Darstellung öfters das Mißgeschick, anzuklagen, wo sie verteidigen möchte. So sagt er mit Bezug auf Wallensteins abermaliges Zögern nach seiner Unterredung mit Wrangel und seine an sich gewiß sehr schöne Auslassung über die Treue („Die Treue, sag' ich euch, ist jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund"): „Aeußerst fein, wieder mit der Empfindungszartheit des achtzehnten Jahrhunderts bebt er ein letztes Mal vor der Wirklichkeit zurück, da er im Gespräch mit dem schwedischen Oberst fühlt, wie sie ihm die Freiheit nimmt." Sehr richtig: aber was hat der Generalissimus des dreißigjährigen Krieges mit der „Empfindungszartheit des achtzehnten Jahrhunderts" zu tun? Ist das nicht eine volle Bestätigung dessen, was Otto Ludwig meint? Mit vollem Recht hebt Kühnemann hervor, daß hier im ersten Akte von Wallensteins Tod und besonders in dem großen Monologe ein Hauptpunkt der Aufgabe für den Schauspieler liege. „Als ein tief Einsamer ist Wallenstein in diesen Reflexionen vorzustellen, ein in sich Versinkender, geheimnisvollen Grübeleien Verfallener. Nicht düster und verschlossen genug kann er wirken — freilich wieder eine Schwierigkeit für Schiller, in dem alles licht und klar ist." Vortrefflich! Wenn der gelehrte Verfasser nur das Eine auch sagen wollte, wie der Darsteller es anzufangen hat, daß Wallenstein hier „düster und verschlossen"

wirkt, als „ein tief Einſamer“, „ein in ſich Verſinkender“! Der Darſteller müßte erſt vom Himmel herab kommen, der es zuwege brächte, die von Kühnemann hier geſtellten Forderungen mit der breiten und klaren Rhetorik, mit der geſprächigen Pracht und dem Gedankenreichtum der Schillerſchen Diktion zu verbinden. Hier ſtehen wir eben wieder bei der grauen Theorie der Studierſtube. Kühnemann iſt von der völlig richtigen Empfindung durchdrungen, daß der von Schiller gewollte Wallenſtein düſter und verſchloſſen wirken müßte; aber es entgeht ihm nicht, daß der von dem Dichter geſchaffene Wallenſtein alles eher als düſter und verſchloſſen wirkt: eine Erkenntnis, gegen deren Konſequenzen er ſich mit aller Macht zu wehren ſucht.

Dieſe Stellung des verdienten Kühnemannſchen Buches zu der Wallenſteinfrage iſt für unſere ganze äſthetiſche Kritik charakteriſtiſch. Die philologiſchen und philoſophiſchen Erklärer glauben ihre Bewunderung für die Größe des Gedichtes auch auf die Charakteriſtik des Helden in ihrem ganzen Umfang ausdehnen zu müſſen. Anſtatt die Schwächen des Werkes nach dieſer Seite zuzugeben und ſich damit zu begnügen, ſie literarhiſtoriſch zu erklären, ſuchen ſich die Apologeten des Dichters wahrhaft zu drehen und zu winden in dem krampfhaften, aber erfolgloſen Bemühen, die unleugbaren Widerſprüche in der Charakteriſtik zu löſen und die von ihnen erſehnte Einheit des Wallenſteiniſchen Charakters um jeden Preis darzutun. Dabei überſehen ſie leider, daß ſie durch ihre Bemühungen meiſt das Gegenteil erreichen und gerade durch die Mühſeligkeit dieſes Kampfes die Richtigkeit deſſen beſtätigen, was Otto Lud-

wig in scharfer, aber unwiderleglicher Weise über das Werk des Dichters geäußert hat.

Das Inkongruente des großen Monologes, der aus dem bisherigen Gesamtbilde störend heraustritt, fällt umso mehr in die Augen, als ihm unmittelbar Wallensteins Unterredung mit Wrangel folgt — eine Szene, worin Schiller die Gestalt des historischen Wallenstein wieder mit sicherer Hand erfaßt und mit einer nie genug zu bewundernden Kraft der Darstellung von Anfang bis Ende festgehalten hat. Mit vollem Recht nennt Tieck diese Szene die Krone des Stücks. „Jedes Wort, jede Andeutung und Erinnerung tritt groß und mächtig in die Seele. Dabei das Muster einer schwierigen Unterhandlung." In Schillers gesamtem dramatischen Schaffen gibt es nur Eines, was dieser wunderbaren Szene an Plastik und Bedeutung der Charakterisierung und an Größe der historischen Perspektive zur Seite zu setzen wäre: das Gespräch des Königs mit dem Großinquisitor in Don Karlos. Und bei allem Reichtum der Charakteristik: welche Knappheit der dramatischen Form! Kein Wort ist in dieser Szene zuviel; sie gehört zu den wenigen des Gedichtes, die kaum einen Vers auf der Bühne zu verlieren brauchen. Sie stellt der Kraft, womit der Dichter die Neigungen seiner eigensten poetischen Natur zu lenken und zu zügeln vermochte, das glänzendste Zeugnis aus und läßt es umso schmerzlicher bedauern, daß es ihm versagt blieb, sich durchweg auf derselben staunenswerten Höhe zu halten.

Die glänzende Leistung dieser Szene wird in ein doppelt helles Licht gerückt durch ihre Umrahmung: nach

der einen Seite Wallensteins großer Monolog, nach der andern das kurze Gespräch mit Terzky und Illo, wo Wallenstein durch seinen abermaligen Rückfall und seine breite Auseinandersetzung über das Wesen der Treue — ein deutlicher Beleg für die von Otto Ludwig dem Dichter vorgeworfene unabläſſige Austauſchung des hiſtoriſchen und des poetiſchen Wallenſtein — ganz plötzlich wieder in die „Empfindungszartheit des achtzehnten Jahrhunderts" zurückſinkt.

Es folgt der große Auftritt der Gräfin Terzky, der die letzte Entſcheidung bringt. Daß dieſe der ſophiſtiſchen Beredſamkeit von Wallenſteins Schwägerin, ſtatt ſeiner eigenen Initiative, zu danken iſt, hat der Szene von jeher ſtarke und berechtigte Angriffe zugezogen. Schon Tieck bekennt, hier vor der einzigen Stelle des Werkes zu ſtehen, wo er den Dichter niemals verſtanden habe. „Sie ſagt ihm nichts, ſie kann ihm nichts ſagen, was ihm die Freunde nicht ſchon, er ſich ſelbſt aber weit mehr, ebenſo gründlich und tief vorgetragen. Mit ſeinem Verſtande, der ſo ungern andere über ſich erkennt, wäre es nur eine ſpielende Bemühung, dieſe leichten Sophismen in ihr Nichts aufzulöſen."

Und ſchon Wieland, dem der Schillerſche Wallenſtein als ein „Gemiſch von Stärke und Schwäche, von Held und altem Weib" erſchien, äußerte ſich mit Bezug auf deſſen Verhältnis zur Gräfin Terzky: „Wallenſtein macht freilich ſeiner Schweſter [ſoll heißen: Schwägerin] gegenüber mit ſeinen Skrupeln und ſentimentaliſchen Schluchzen eine pauvre Figur."

Man hat es natürlich auch hier versucht, den Dichter zu verteidigen und alle Einwände, die gegen diese Szene erhoben worden sind, aus der Oberflächlichkeit ihrer Urheber und dem Mangel ihres Verständnisses für die Eigenart des Schillerschen Geistes zu erklären. Es ist wahrhaft ergötzlich zu beobachten, mit welchen Künsten der Dialektik, mit welchen an der Logik der Gräfin Terzky geschulten Sophismen sich die Erklärer in löblichem Wettkampf abringen, um, allen Regungen des gesunden Menschenverstandes zum Trotz, auch hier den Dichter und die absolute Vollkommenheit seines Werkes zu retten. Der völlig unangebrachte Vergleich mit Macbeth und Lady Macbeth, der nur dazu angetan ist, die Blöße dieser auf einer ganz andern Grundlage fußenden Szene aufzudecken, wurde schon von Tieck in unwiderleglicher Weise abgetan; trotzdem wird er von manchen Erklärern immer von neuem wieder aufgetischt. Man hebt hervor, was die Gräfin Terzky in dieser Szene ausspreche, seien im wesentlichen nur die „Motive seiner eigenen Natur", die Gräfin, die in diesen Reden streng genommen aus ihrem Charakter falle, spreche nur aus, was ihn selbst in seinem Innersten bewege; sie *scheine* in diesem Momente nur die Hauptagierende zu sein, in der Tat sei sie es nicht; Wallenstein würde und müßte sich, auch wenn sie nicht da wäre, zum Abfall entschließen. Die ganze Szene sei im Grunde nur ein Hilfsmittel des Dramatikers, das den Vorgängen im Innern des Helden durch die dialogische Szene lebendigere dramatische Form und eine raschere, wirkungsvollere dramatische Abwicklung gebe.

Das iſt alles ſchön und gut: aber es ändert an der einen, maßgebenden Tatſache nichts, daß es im realen Sinne der Vorgänge — und nur dieſer iſt hier im Auge zu behalten — nicht Wallenſtein, ſondern die Gräfin iſt, die die letzte Entſcheidung herbeiführt. Das hat auch Karl Werder richtig erkannt, der ſich ſonſt in ſeiner Analyſe von Wallenſteins Charakter zum Teil arg verrannt hat, der in dieſem Charakter „Schillers größte Erfindung, ſeine genialſte poetiſche Produktion" bewundert und ſich auch bei der vorliegenden Szene auf die Seite der bedingungsloſen Apologeten des Dichters ſtellen möchte. Trotzdem räumt er das Eine willig ein, daß der Dichter ſich darin verſehen habe, indem es ſcheine, als ob die Aktion der Gräfin die Entſcheidung über Wallenſtein davontrüge. „Dieſe ſcheinbare und täuſchende Macht der Wirkſamkeit, welche ihr hier geliehen iſt, iſt eine Anomalie — und daher kommt auch der anomale Ton, aus dem ſie in dieſer Szene ſpricht."

Auf wie ſchwachen Füßen alles das ſteht, was man zur Verteidigung dieſer Szene und des Wallenſteiniſchen Charakters darin anzuführen pflegt, zeigt in charakteriſtiſcher Weiſe die Auffaſſung, die Fielitz von dieſem Teile der Dichtung gibt. Er erblickt in Marens Abweiſung durch die Gräfin Terzky während ihrer Unterredung mit dem Schwager den wichtigſten Punkt, die eigentliche Kataſtrophe der Tragödie. Er glaubt, daß, wenn Max hier zur rechten Zeit zu Gehör gekommen wäre, es ihm ſicherlich würde gelungen ſein, Wallenſtein vor der Tat zu bewahren. Man hat dieſe ſcheinbar ſeltſame Anſicht mit überlegenem Lä-

cheln zurückgewieſen. Man hat hervorgehoben, daß eine ſolche Auffaſſung die Kataſtrophe der Tragödie mehr oder minder zu einem leeren Spiel des Zufalls degradieren würde. Sicher iſt das Eine: daß der hiſtoriſche Wallenſtein, der Wallenſtein, wie er Schiller urſprünglich vor der Seele ſtand, ſich durch Marens rechtzeitige Einwendungen in ſeinem Vorhaben nicht hätte ſtören laſſen, ebenſowenig wie dieſer hiſtoriſche Wallenſtein ſeine Schwägerin Terzky oder irgend eine der andern Kreaturen, auf die er mit ſouveräner Geringſchätzung herabblickt, notwendig gehabt hätte, um zu einem Entſchluſſe zu kommen. Weniger ſicher iſt es freilich, wie ſich der poetiſche Wallenſtein, d. h. derjenige, zu dem ſich die Geſtalt im Verlaufe von Wallenſteins Tod immer mehr entwickelte, gegenüber einem rechtzeitigen Eingreifen ſeines Freundes Max verhalten hätte. Durch das Geſpräch Wallenſteins mit Terzky und Illo, das jener Meldung des Freundes unmittelbar vorangeht und in dem ſeine Phantaſie ganz und gar von der Vorſtellung des Verrates, von der „unnatürlich frevelhaften Tat" des Verräters Bourbon erfüllt iſt, in dem er die „fromme Treue" als den „nächſten Blutsfreund" des Menſchen preiſt: durch die Stimmung dieſes Geſpräches iſt die denkbar beſte und vortrefflichſte Grundlage geſchaffen, um die Einwendungen von Max, der dem geliebten Feldherrn das furchtbare Wort „Verräter" entgegenſchleudert, auf einen fruchtbaren Boden fallen zu laſſen. Max könnte für ſein Vorhaben und deſſen Gelingen in der Tat kaum einen glücklicheren Augenblick finden.

Daß dieſe Auffaſſung der Dinge auch dem Dichter

durchaus nicht ferne lag, zeigt der Aufſatz, den Goethe über die erſte Weimarer Aufführung der Piccolomini in der Allgemeinen Zeitung vom 25. und 31. März 1799 veröffentlichte. In dieſem ausführlichen Bericht, der nach des Dichters ausdrücklichem Zeugnis von Goethe in Gemeinſchaft mit Schiller, „obgleich etwas eilfertig" verfaßt worden war, heißt es mit Bezug auf die fragliche Szene:

„Max Piccolomini hatte während ſeines Auftritts vergebens vorzukommen geſucht; ſeine gerade Weiſe und die natürliche Beredſamkeit ſeines Herzens würde es ohne Zweifel über die Sophiſtereien der Gräfin Terzky davon getragen haben, eben darum verhindert ſie ſeinen Eintritt."

Das läßt an Deutlichkeit nichts zu wünſchen übrig. Im Einklang damit ſtehen die beiden Reden Wallenſteins, die uns aus dem verloren gegangenen Berliner Theatermanuſkript erhalten ſind: die eine:

Führ' ſie hinaus!
Laß mir den Piccolomini herein

hatte ihren Platz hinter der großen Rede der Gräfin Terzky, W. T. 497—520. Wo die andere:

Hilfreiche Mächte, zeigt mir einen Freund
In dieſer Angſt der ſchwerbeladnen Seele!

ihren Platz hatte, iſt ungewiß. Dieſe beiden Stellen mit der darin zum Ausdruck gelangenden Sehnſucht Wallenſteins nach einem helfenden Freunde zeigen deutlich genug, daß der Dichter der Abweiſung Marens durch die Gräfin in der Tat große Wichtigkeit beilegte und darin, daß der

vom Herzog erſehnte Retter ſo nahe iſt, ohne aber vorgelaſſen zu werden, eine Art von tragiſchem Motiv erkannt wiſſen wollte. Vor allem aber zeigen dieſe Stellen in Verbindung mit der zitierten Aeußerung des Goetheſchen Berichtes, daß Fielitz mit ſeiner Beurteilung des Wallenſteiniſchen Charakters weit mehr auf der richtigen Spur iſt, als diejenigen, die dem Herzog auch hier um jeden Preis eine ſtarke Herrſcherſeele wahren und daran feſthalten möchten, daß er in dem Geſpräche mit der Gräfin Terzky im Grunde nicht der geſchobene, ſondern der ſchiebende Teil iſt und daß er in Wirklichkeit die Gräfin gar nicht brauchte, um zur Entſcheidung zu gelangen. Bellermann ſucht vergeblich gegen die Auffaſſung von Fielitz anzukämpfen, ohne freilich jene wichtigen, vom Dichter ſelbſt ſtammenden Belege zu berückſichtigen. Er hat das richtige Empfinden, daß ein Wallenſtein, der ſich hier durch Max zu einem gegenteiligen Entſchluſſe bewegen ließe, ſo ziemlich alles verlöre, was die eigentliche Grundlage ſeines Charakters bildet. Er ſagt ſehr richtig: „Ein Wallenſtein, dem der von Max ſo lockend, von der Gräfin ſo höhniſch gezeichnete Rücktritt ins Privatleben möglich iſt, der unter allen Umſtänden dieſes Sinken in die Nichtigkeit ſich behaglich gefallen ließe, iſt kein Wallenſtein mehr.“ Damit ſpricht er freilich, ohne es zu wollen, das Todesurteil über den von dem Dichter geſchaffenen Charakter aus.

Wenn Max im Folgenden, als er zu Beginn des zweiten Aktes den erſehnten Zutritt beim Feldherrn findet, keinen Erfolg mehr erzielt, ſo liegt der wirkliche Grund hiervon allein darin, daß es zu ſpät iſt, und daß des Feldherrn

Befehl von seinen Eilboten bereits nach Prag und Eger getragen wird. Denn, daß man eine abermalige Willensänderung Wallensteins infolge der Unterredung mit Max durchaus nicht für ausgeschlossen hält, geht mit Deutlichkeit daraus hervor, daß man in seiner zu Beginn des nächsten Auftritts an Terzky gerichteten Frage „Wo ist der Wrangel?" den festen Vorsatz des Feldherrn erkennen wollte, den Vertrag mit den Schweden, wenn möglich, wieder zu lösen. Daß diese Auffassung in der Tat sehr naheliegt, ist bezeichnend genug und die treffendste Kritik derer, die den Schillerschen Wallenstein von dem Vorwurf haltloser Schwäche unter jeder Bedingung freisprechen möchten.

Die Einwände, die gegen die Szene zwischen Wallenstein und der Gräfin Terzky erhoben werden können, geben selbstverständlich keine Berechtigung dazu, bei der Aufführung hier etwa eine einschneidende Aenderung vorzunehmen. Wenn frühere Bearbeiter wie Vogel und Wolzogen nicht davor zurückscheuten, die ganze Szene zu beseitigen und Wallenstein aus eigener Initiative zum entscheidenden Entschlusse gelangen zu lassen, so wird man in solchen Eingriffen — man mag sich zur kritischen Frage selbst stellen, wie man will — eine unerlaubte Willkür erblicken, die mit unserer Pietät für das Werk eines großen Dichters nicht zu vereinigen ist. Das Einzige, was die Bühne tun kann, um Wallenstein an dieser Stelle des Stückes nicht allzu sehr als den bloß Getriebenen erscheinen zu lassen und ihm wenigstens den Schein einer gewissen Aktivität zu wahren, sind einige diskrete Retuschierungen des Textes und eine dementsprechende Anleitung des Dar-

ſtellers, deſſen Händen es überlaſſen bleibt, dem Bilde die richtige Beleuchtung zu geben.

Eine der ſchlimmſten und gefährlichſten Stellen der ganzen Szene iſt die, wo auf die große Rede, in der die Gräfin ihrem Schwager die früher im Namen des Kaiſers von ihm ausgeführten Freveltaten vorhält und die mit den Worten endet:

Was damals
Gerecht war, weil du's für ihn tatſt, iſt's heute
Auf einmal ſchändlich, weil es gegen ihn
Gerichtet ward

Wallenſteins Worte folgen:

Von dieſer Seite ſah ich's nie — Ja! Dem
Iſt wirklich ſo.

Dieſe Worte — die gleichzeitig die Verſicherung, daß in den Ausführungen der Gräfin nur die Motive und Gedanken von Wallenſteins eigener Natur zu erblicken ſeien, bedenklich Lügen ſtrafen! — klingen im Munde des Friedländers in der Tat unſagbar ſchwächlich und kläglich. „Von dieſer Seite ſah ich's nie!" In welchem Lichte muß die Intelligenz des großen Mannes in dieſem Augenblicke dem unbefangenen Zuſchauer erſcheinen — jedem Zuſchauer, deſſen Sinne durch die Narkoſe des landesüblichen Schillerkultes nicht ganz und gar benommen ſind! Eine verſtändige Regie dürfte ſich keinen Augenblick beſinnen, jene bedenklichen Worte, die auch durch den Schauſpieler in keiner Weiſe gerettet werden können, zu beſeitigen und

die Rede, womit Wallenſtein die Gräfin unterbricht, auf den zweiten Teil der betreffenden Stelle zu beſchränken:

Es übte dieſer Kaiſer
Durch meinen Arm im Reiche Taten aus,
Die nach der Ordnung nie geſchehen ſollten.
Und ſelbſt den Fürſtenmantel, den ich trage,
Verdank' ich Dienſten, die Verbrechen ſind.

Nur durch dieſe Faſſung der Stelle kann, im Gegenſatz zu der des Originals, der Eindruck erweckt werden, als ob die Gedanken, die die Gräfin ausſpricht, nichts anderes ſeien, als das, was in Wallenſteins Innerem brütet und hier nach Worten ringt. Die Reden der Gräfin bekräftigen nur, was in ſeinem Hirne längſt lebendig iſt; aber ſie dürfen ihm nichts Neues ſagen; ſobald dies geſchieht, iſt der Glaube an ſeine überragende Intelligenz unwiderbringlich dahin.

In dieſem Sinne muß die Szene vom Darſteller auch geſpielt werden. Nichts Verkehrteres, als wenn Wallenſtein auf die Reden der Gräfin aufmerkſam lauſcht, mit einer Andacht, als wenn ihm eine Offenbarung zuteil werde. Der Darſteller darf die Anweſenheit der Gräfin während der ganzen Szene kaum zu beachten, ihre Reden kaum zu hören ſcheinen; er ignoriert ſie gefliſſentlich; denn er blickt innerlich auf ſie herab, wie er auf ſeine ganze Umgebung mehr oder minder herabblickt. Seine erſten Worte beim Eintritt der Gräfin „Wer ruft Euch? Hier iſt kein Geſchäft für Weiber" ſchlagen den Grundton an für ſeine Behandlung der Gräfin während dieſer ganzen Szene. Der

Zuſchauer muß den Eindruck erhalten, daß Wallenſtein nur mit ſich und dem Gedankenſturme, der in ſeinem Innern tobt, beſchäftigt iſt; die Gräfin würdigt er keines Blickes und ſcheint nur mit halbem Ohr auf ihre Worte hinzuhören. Wenn er nach der oben zitierten großen Rede der Gräfin, während deren er auf dem Seſſel ſitzend vor ſich hinſtarrte, mit einem Mal in die Höhe ſpringt und losbricht „Es übte dieſer Kaiſer durch meinen Arm im Reiche Taten aus uſw.“, ſo muß der Eindruck vorherrſchen, daß Wallenſtein damit, ohne etwa die Gräfin einer Antwort würdigen zu wollen, nur den Gang ſeiner eigenen Gedanken fortſetzt. In ähnlicher Weiſe muß der Darſteller die vorangehenden Zwiſchenreden Wallenſteins zu behandeln ſuchen; freilich bedürfen dieſe, da ſie meiſt zu breit geraten ſind und leicht den Eindruck erwecken, als ob Wallenſtein ſeiner Schwägerin erfreuten Herzens für die willkommene Belehrung danke, einiger kräftigen Kürzungen und Striche. Nirgends darf der Darſteller, wie es häufig wohl zu ſehen iſt, durch ein beifälliges Nicken des Kopfes, durch ein erleichtertes oder freudiges Aufblicken zu ihr u. dergl. ſeiner unverkennbaren Zuſtimmung zu dem Inhalt ihrer Reden Ausdruck geben. Denn auch wenn ſich Wallenſtein, wie es ja ſicher die Abſicht des Dichters iſt, durch die Gräfin tatſächlich in ſeinem Entſchluſſe beeinfluſſen läßt, ſo verwehrt es ihm ſein herriſches Selbſtgefühl, dies einzugeſtehen; je mehr er in Wirklichkeit unter dem Einfluſſe der Gräfin ſteht, deſto energiſcher wird er ſich den Anſchein zu geben ſuchen, daß ſein Handeln ausſchließlich ſeiner eigenen Initiative entſpringt. Dies hat der Darſteller namentlich auch bei den

entſcheidenden Worten „Ruft mir den Wrangel“ im Auge zu behalten; der Eindruck wird dann der richtige ſein, wenn er in Ton und Spiel die Gräfin abſichtlich zu brüskieren ſcheint.

Der zweite Akt von Wallenſteins Tod beginnt mit der charakteriſtiſchen kleinen Szene, wo Octavio mit den entſcheidenden Aufträgen von Wallenſtein entſendet wird. Auf die Feinheit dieſer kleinen Szene, der einzigen des Werkes, die deſſen beide Gegenſpieler allein auf der Bühne zuſammenführt, mit dem tragiſch-ironiſchen Zuge, daß Wallenſtein dem Abtrünnigen die eignen Pferde zur Verfügung ſtellt, wurde ſchon vielfach mit beſonderem Nachdruck hingewieſen. Die nun folgende große Szene zwiſchen Wallenſtein und Max gehört zu den Teilen der Tragödie, in denen dem Dichter das Bild des urſprünglichen Wallenſtein durch ſeine verhängnisvolle Neigung zu rhetoriſcher Breite und geiſtreicher Schönrednerei am bedenklichſten zu zerfließen drohte. Ein ſo geiſtvoller und feinſinniger Dramaturg wie Immermann, den man heute als Leiter der Düſſeldorfer „Muſterbühne“ preiſt, hat es gewagt, dieſe ganze Szene zu ſtreichen. Was ihn dazu beſtimmte, war in erſter Linie jedenfalls ſeine Ueberzeugung von der Gefährlichkeit dieſer Szene für das einheitliche Charakterbild der Hauptfigur, ſeine Abneigung gegen alles „Sentimentaliſche und Müßige“, die ſeiner Einrichtung der Tragödie ihr charakteriſtiſches Gepräge gab; außerdem ging er wohl von der Anſicht aus, daß die ganze Szene ohne jeden Einfluß auf den Gang und die Entwicklung des Stückes, alſo ſtreng genommen überflüſſig ſei und daß die dramatiſche

Wirkung durch ihre Weglaſſung und die von ihm gewählte ſzeniſche Anordnung eher gefördert als gehemmt werde. Gegenüber dieſen an ſich keineswegs unrichtigen Erwägungen konnte man allerdings geltend machen, daß die in dieſer Szene herbeigeführte Gegenüberſtellung und Kontraſtierung der beiden Charaktere, auf die überdies die früheren Vorgänge (P. V.) direkt hinzielen, in Plan und Ausführung ſo echt ſchilleriſch iſt, daß die Weglaſſung der Szene mit der Pietät gegen den Dichter nur ſchwer zu vereinigen wäre. Die Kühnheit von Immermanns Verfahren würde bei der heutigen Kritik einem gerechtfertigten Proteſte zu begegnen haben.

Die heutige Bühne muß ſich darauf beſchränken, den für die Charakteriſtik ſo verhängnisvollen Wortreichtum dieſer Szene, ſo gut es geht, zu beſchneiden. Natürlich in erſter Linie in den Reden Wallenſteins; Marens Beredſamkeit iſt in dieſer Situation in der Hauptſache durchaus glaubhaft und am Platze. Wallenſtein aber müßte, ſchon des Kontraſtes wegen, kurz und knapp bleiben. Er könnte auch hier, um mit Kühnemann zu reden, „nicht düſter und verſchloſſen genug“ wirken. Schon die einleitende Rede, die die Mitteilung des Geſchehenen vorbereitet, wünſchte man, trotz des hier mit Recht verwendeten und pſychologiſch ſehr glaubhaft wirkenden retardierenden Elementes, weſentlich knapper gefaßt und in ihrem allgemein betrachtenden Teile („Der Jugend glückliches Gefühl ergreift das Rechte leicht“) verkürzt zu ſehen.

Vor allem aber gibt Wallenſteins berühmte große Rede, womit er dem von Max ihm entgegengeſchleuderten Vor-

wurf des ſchwarzen Verrates zu begegnen ſucht, zu vielfachen Bedenken Veranlaſſung:

Schnell fertig iſt die Jugend mit dem Wort,
Das ſchwer ſich handhabt, wie des Meſſers Schneide;
Aus ihrem heißen Kopfe nimmt ſie keck
Der Dinge Maß, die nur ſich ſelber richten.
Gleich heißt ihr alles ſchändlich oder würdig,
Bös oder gut — und was die Einbildung
Phantaſtiſch ſchleppt in dieſem dunkeln Namen,
Das bürdet ſie den Sachen auf und Weſen.
Eng iſt die Welt, und das Gehirn iſt weit.
Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume ſtoßen ſich die Sachen;
Wo einer Platz nimmt, muß das andre rücken,
Wer nicht vertrieben ſein will, muß vertreiben;
Da herrſcht der Streit und nur die Stärke ſiegt.
— Ja, wer durchs Leben gehet ohne Wunſch,
Sich jeden Zweck verſagen kann, der wohnt
Im leichten Feuer mit dem Salamander
Und hält ſich rein im reinen Element.
Mich ſchuf aus gröberm Stoffe die Natur.
Und zu der Erde zieht mich die Begierde.
Dem böſen Geiſt gehört die Erde, nicht
Dem guten. Was die Göttlichen uns ſenden
Von oben, ſind nur allgemeine Güter;
Ihr Licht erfreut, doch macht es keinen reich,
In ihrem Staat erringt ſich kein Beſitz.
Den Edelſtein, das allgeſchätzte Gold
Muß man den falſchen Mächten abgewinnen,

Die unterm Tage ſchlimmgeartet hauſen.
Nicht ohne Opfer macht man ſie geneigt,
Und keiner lebet, der aus ihrem Dienſt,
Die Seele hätte rein zurückgezogen.

In dieſer an ſich gewiß ſehr ſchönen und geiſtvollen philoſophiſchen Darlegung geht Wallenſteins Charakter ganz und gar verloren. Ja, ſelbſt bei einem andern Charakter als dem des Friedländers müßte dieſe Rede mit ihrer wahrhaft verſchwenderiſchen Fülle der leicht und mühelos hervorquellenden Sentenzen und Weisheitsſprüche die ernſteſten pſychologiſchen Bedenken hervorrufen. Wenn irgendwo, ſo paßt hier auf Wallenſtein das vielgebrauchte triviale Wort: er ſpricht wie ein Buch — wie ein Buch, aber nicht wie ein Menſch von Fleiſch und Blut, und am wenigſten wie ein Wallenſtein. Der Charakter Wallenſteins aber erſcheint kaum an einer andern Stelle des Werkes in ſo ſchwächlichem Lichte wie hier. Nur der Reichtum der Gedanken und die Schönheit der dichteriſchen Form täuſchen über die im Grunde doch nicht wegzuleugnende Nichtigkeit deſſen hinweg, was er dem Freunde, der ihn beſchwört, nicht zum Verräter zu werden, zu entgegnen hat. Was dem Hörer aus dem reichen Schwall dieſer Worte und dem Inhalt dieſer höchſt allgemeinen Betrachtungen als das einzig Greifbare entgegentönt, iſt das Gefühl einer unſicheren, ſchwankenden Schwäche, die nicht den Mut beſitzt, für das, was ſie begonnen hat, mit Feſtigkeit einzuſtehen und die ihr wahres Weſen eben nur hinter dem Reichtum der Worte, hinter dem philoſophiſchen „Ideenſchwung“ geſchickt zu verbergen weiß. Der vor-

treffliche, moraliſche Wallenſtein, der, wenn auch unbewußt, die Gunſt des „lieben moraliſchen Publikums“ nicht gern verſcherzen möchte, hat hier wieder einmal den Realiſten Wallenſtein ganz und gar aus dem Sattel gehoben. Dem Charakter dieſes, des realiſtiſchen Wallenſtein, würde es weit mehr entſprechen, wenn er auf Marens betreffende Rede überhaupt nichts entgegnete und ſich ſtatt deſſen nur in ein eiſiges Schweigen hüllte. Ein kaum bemerkbares flüchtiges Zucken der Mundwinkel, ein Schatten, der über die Stirn huſcht, als Max das Wort Verräter ausſpricht, würde in der Mimik des charakteriſierungsfähigen Schauſpielers eine weit beredtere Sprache reden, als die ganze lange Auslaſſung, die er mit der Beredſamkeit und der überlegenen Ruhe eines deutſchen Philoſophieprofeſſors vom Stapel läßt.

Eine ſolche Art der Darſtellung, die jene ganze Zwiſchenrede Wallenſteins beſeitigte und ſie bloß durch eine dementſprechende Geſte zu erſetzen ſuchte, würde eine kräftige Stütze finden in der Faſſung der Schillerſchen Handſchriften, die hier von dem Texte des Buches bedeutend abweichen. Wallenſteins große Rede „Schnell fertig iſt die Jugend mit dem Wort“ fehlt an der betreffenden Stelle der Handſchriften; auf Marens Worte „Das iſt ſchwarz — ſchwarz wie die Hölle“ folgt bloß die Bühnenanweiſung: „Wallenſtein macht eine ſchnelle Bewegung“; dann fährt Max fort: Sieh, du kannſt's

Nicht nennen hören, und du willſt es tun?
O, kehre um zu deiner Pflicht! Gewiß, du kannſt's!
Schick mich nach Wien uſw. W. T. 815.

Das iſt ohne Zweifel ungleich beſſer und namentlich für die Aufführung weit mehr zu empfehlen als die Faſſung der Buchausgabe.*)

Denn auch vom rein dramatiſchen Standpunkt betrachtet bereitet jene Rede bedeutende Schwierigkeiten. Wie ſoll ſich Max während dieſer volle 31 Verſe umfaſſenden philoſophiſchen Auslaſſung ſeines Feldherrn verhalten? In einem Augenblick, wo ſein ganzes Weſen fieberhaft erregt iſt, wo jede Faſer in ihm nach einem beſtimmten, entſcheidenden Worte aus dem Munde des vergötterten Mannes lechzt, iſt er genötigt, ein philoſophiſches Privatiſſimum über ſich ergehen zu laſſen, das ihn dem, was ſeine Seele erfüllt, auch nicht um Haaresbreite näher bringt. Der Charakter der dramatiſchen Situation und ſein eigenes Ungeſtüm müßten ihn zu einer leidenſchaftlichen Unruhe zwingen, zu einer Ungeduld, die Wal-

*) Dafür findet ſich allerdings in den Handſchriften weiter vorn in derſelben Szene eine längere Rede Wallenſteins, die nachher an dieſer Stelle getilgt und in ihrem zweiten Teil in die ſpäter eingefügte Rede „Schnell fertig iſt die Jugend mit dem Wort" verflochten wurde. Jene Rede begann nach einer ebenfalls in der endgültigen Faſſung getilgten Rede Marens, mit den ſchwächlichen Verſen:

Sei ruhig, Max! Viel Großes wollen wir
Und Treffliches zuſammen noch vollführen;
Und wenn wir nur erſt würdig oben ſtehn,
Vergißt man leicht, wie wir hinaufgeklommen.
Es trägt ſich heute manche Krone rein,
Die nicht ſo reinlich auch erworben worden.

Daran ſchloſſen ſich, beginnend mit:

Dem böſen Geiſt gehört die Erde, nicht
Dem guten

die Verſe W. T. 799—809 der endgültigen Faſſung, mit einer unbedeutenden Variante.

lenſtein am liebſten unterbrechen und ihn zu einem klaren entſcheidenden Worte drängen möchte — eine Spielweiſe, die durch die ſtörende Unruhe ihres Realismus mit der Stiliſierung der Dichtung nicht zu vereinigen wäre und die den Vortrag der Wallenſteiniſchen Rede, die eine unbedingte Ruhe des Gegenſpielers verlangt, in ſtarkem Maße beeinträchtigen würde. Verharrt der Darſteller dagegen während der ganzen langen Rede des Friedländers in einer ruhigen, abwartenden Poſe, ſo kommt ein Zug der Unwahrheit in die Situation, die für den phantaſiebegabten Künſtler kaum zu ertragen iſt. Mit einem Wort: es werden hier an den Darſteller Anforderungen geſtellt, die kaum zu erfüllen ſind, wenn die innere Wahrheit und das charakteriſtiſche Gepräge beider Geſtalten nicht bedenklich leiden ſoll.

Es iſt an ſich begreiflich, daß Stellen wie die vorliegende Rede Wallenſteins infolge des Reichtums ihrer Sentenzen und der daraus entnommenen geflügelten Worte vielfach zu den Lieblingsſtellen des Publikums gehören; es iſt auch begreiflich, daß der Durchſchnittsſchauſpieler, dem an dem charakteriſtiſchen Geſamtbilde weniger gelegen iſt, als an der Einzelwirkung, die ihm die ſchöne Deklamation ſolcher dankbaren rhetoriſchen Prunkſtücke verſpricht, ſich an derartige Stellen feſtklammert und ſie ſich nur ungern verkürzen oder rauben läßt. Es iſt bezeichnend, daß auch ein Erklärer wie Bellermann gerade dieſe Rede Wallenſteins, die, wie er richtig ſagt, „aus einem beinahe ununterbrochenen Zuſammenhange allgemeiner Gedanken“ beſteht, als eine beſondere Schönheit des Dramatikers Schiller her-

vorhebt und versichert, es „lebe alles, weil es unmittelbar aus der dramatischen Situation geschöpft ist". Das ist bezeichnend dafür, wie wenig man selbst in ästhetisch geschulten Kreisen Buchdrama und Bühnendrama zu unterscheiden weiß. Es wäre sicher völlig verfehlt, Schillers Wallenstein als Ganzes ein Buchdrama zu nennen. Schiller war ein geborener Dramatiker und besaß im Theatralischen vielfach die Treffsicherheit des Genies. Das schließt indessen nicht aus, daß sich in den Dramen seiner späteren Periode, insbesondere in Wallenstein, da und dort eine leise Entfremdung vom wirklichen Theater bemerkbar macht. Zu solchen Stellen gehört die vorliegende, der alle typischen Merkmale des Buchdramas eigen sind.

Zu voller Höhe hebt sich die Charakteristik Wallensteins wieder in der folgenden Szene der Traumerzählung. Der Einwand, daß auch hier die Breite der volle 42 Verse umfassenden Schilderung mit dem Charakter des Friedländers nicht wohl zu vereinigen sei, ist hinfällig. Gewiß verbinden sich Wortkargheit und Verschlossenheit mit unserer Vorstellung von Wallenstein; aber e i n Gebiet gibt es, wo sich die Schleusen seines Inneren zu einer seltsamen, beinahe unheimlich wirkenden Beredsamkeit öffnen: das Gebiet dessen, worin er die „tiefste Wissenschaft" erblickt, das Gebiet der Sternenkunst. Gewinnt die Welt dieser Vorstellungen ihre beherrschende Macht über ihn, so öffnet sich der sonst so verschlossene Mund mit einem Male zu wunderbarer Mitteilsamkeit. Hier wirkt die Macht und Fülle der Rede durchaus glaubhaft und überzeugend. Verfügt der Darsteller über die für die Verkörperung des Fried-

länders freilich unentbehrliche Gabe des Dämoniſchen und Viſionären, ſo wird der Hörer in der Erzählung von der Traumnacht vor der Lützener Aktion auch nicht ein Wort als überflüſſig empfinden. Wäre Wallenſtein im allgemeinen noch viel wortkarger und verſchloſſener gehalten, ſo würde die Erzählung hier eine noch weit bedeutendere Wirkung üben.

Faſt durchweg zu wortreich und mitteilſam im übeln Sinne des Wortes iſt Wallenſtein im ganzen dritten Akte des letzten Stücks geraten. Schon bei ſeinem erſten Auftreten mit Illo (III, 4) wünſchte man ſeine Reden ſtark gekürzt zu ſehen. Vor allem wäre der Wegfall der ganzen auf Buttler bezüglichen Rede (1443—1455) „Nicht jeder Stimme, find' ich, iſt zu glauben" als ein Gewinn zu betrachten. Die ganze Stelle iſt, wie auch Bellermann richtig hervorhebt, geeignet, den Hörer irrezuführen:

So hab' ich dieſem würdig braven Mann,
Dem Buttler, ſtilles Unrecht abzubitten;

Der Zuſchauer findet das ſehr begreiflich; denn er denkt an Wallenſteins gemeine Intrige gegen Buttler. Aber weit gefehlt! Jener fährt fort:

Denn ein Gefühl, des ich nicht Meiſter bin,
Furcht möcht ich's nicht gern nennen, überſchleicht
In ſeiner Nähe ſchaudernd mir die Sinne
Und hemmt der Liebe freudige Bewegung.

So kann Wallenſtein, der ſich einer ſo ſchweren Schuld gegen Buttler bewußt iſt und bewußt ſein m u ß, unmöglich ſprechen. Er würde denn an einer Schwäche des Ge-

dächtniſſes leiden, wie ſie mit ſeinen ſonſtigen geiſtigen Gaben kaum zu vereinigen iſt. Daß er in jenen Worten aber, wie Bellermann möchte, ſeine wahre Meinung abſichtlich verhülle, um Illo augenblicklich zu täuſchen, kann unmöglich angenommen werden. Dem widerſpricht der ganze Wortlaut der Stelle, der vom Bruſtton der Ueberzeugung durchdrungen iſt; man müßte ſonſt eine ſo vollendete und raffinierte Kunſt jeſuitiſcher Verſtellung bei ihm vorausſetzen, wie ſie kaum mit dem Friedländer der Geſchichte, noch viel weniger aber mit dem ethiſch ſo hochſtehenden, philoſophiſch gebildeten Wallenſtein, wie ſeine Erklärer ihn uns zeigen möchten, in Einklang gebracht werden kann.

Auch in den folgenden Familienſzenen verlieren ſich Wallenſteins Reden zu ſehr in die Breite; dasſelbe gilt von den redſeligen Betrachtungen nach der Nachricht vom Abfall Iſolanis und noch mehr von der Art und Weiſe, wie er ſeinem Schmerz über den Verrat Octavios Ausdruck gibt. Daß es, abgeſehen von der pſychologiſchen Unglaubhaftigkeit dieſes wortreichen ſchmerzlichen Erguſſes, der dem ganzen ſoldatiſchen Milieu widerſtrebt, für das Charakterbild Wallenſteins in jeder Beziehung ein Segen wäre, wenn ſeine irreführenden und in ſeinem Munde ſo ganz und gar nicht angebrachten Anklagen gegen Octavios „falſches Herz" bei der Aufführung getilgt würden: das ergibt ſich ſchon als die notwendige Folge deſſen, was oben über die ſittliche Beurteilung von Wallenſteins Charakter geſagt werden mußte. Die tiefergreifende tragiſche Ironie, daß Wallenſtein nach Octavios Verluſt den eben eintretenden Buttler als Freund und alten Kriegsgefährten in die

Arme ſchließt, darf natürlich, trotz einer gewiſſen Abſichtlichkeit dieſes Zuges — man denke an Wallenſteins beſonderes Verhältnis zu Buttler! — nicht verloren gehen, wenn man gleich auch hier den Reichtum der Worte, namentlich in der allzu ſentimental geratenen Ausmalung ſeiner Freundſchaft mit Octavio, gemindert ſehen möchte.

Wallenſteins Monolog „Du haſt's erreicht, Octavio" würde bei einer zuſammenhängenden Aufführung des Geſamtdramas, wie ſchon oben gezeigt, zu opfern ſein — ein Strich, der, abgeſehen von der dadurch erzielten, hier ungemein ſegensreichen Beſchleunigung der dramatiſchen Entwicklung, auch für die Charakteriſtik Wallenſteins einen Gewinn bedeutet. Denn die lyriſchen Ergüſſe dieſes Monologes, der dem Publikum nicht das geringſte Neue ſagt, tragen nur dazu bei, das nach der Richtung des Sentimentalen hin verzeichnete Bild des Helden dem Zuſchauer von neuem vor die Augen zu bringen und unnötiger Weiſe einzuprägen. Der Verluſt dieſes Monologes, der höchſtens dem nach der Schablone arbeitenden Schauſpieler ein dankbares Deklamationsſtück raubt, iſt umſo weniger zu bedauern, als gerade in dieſem Selbſtgeſpräch ein für das Bild des Helden wenig vorteilhafter renommiſtiſcher Zug beſonders ſtark zutage tritt (vgl. „Doch innen im Marke lebt die ſchaffende Gewalt, die ſproſſend eine Welt aus ſich geboren", „Mein Name ging, wie ein Kriegsgott, durch die Welt", „Es iſt der Geiſt, der ſich den Körper baut, und Friedland wird ſein Lager um ſich füllen"). Dieſer Zug, ein gewiſſes, ſehr ſtark an den miles gloriosus erinnerndes Kraftmeiertum, wagt ſich, wenn auch in diskreterer Weiſe,

ſchon an einer Stelle der Audienzſzene hervor („Im ganzen Kaiſerſtaate kein Nam' geehrt, gefeiert wie der meine, und Albrecht Wallenſtein, ſo hieß der dritte Edelſtein in ſeiner Krone"); ſeine Wiederkehr ſteigert ſich in Wallenſteins Tod, wo der Dichter unbewußt das Bedürfnis zu haben ſcheint, der tatſächlichen Schwäche ſeines Helden eine Art von Gegengewicht zu geben durch deſſen häufige Beteuerungen über ſeine eigene Größe (vgl. „Doch eh' ich ſinke in die Nichtigkeit, ſo klein aufhöre, der ſo groß begonnen" uſw., „Ich ſpüre was in mir von ſeinem Geiſt. Gib mir ſein Glück, das andre will ich tragen" uſw.). Dieſer renommiſtiſche Zug, deſſen Verwendung in dem fraglichen Monolog einen gewiſſen Höhepunkt erreicht, iſt mit der wirklichen Größe, der Größe eines Mannes der Tat, unvereinbar; es iſt ein ausgeſprochen theatraliſcher, komödiantenhafter Zug. Der Theaterheld, deſſen Größe in anderer Weiſe ſchwer erkennbar iſt, hat das begreifliche Bedürfnis, das Publikum unabläſſig über ſeine eigne Bedeutung und ſeine eigne Größe aufzuklären. Es iſt nicht in Abrede zu ſtellen, daß auch in dem Schillerſchen Wallenſtein ein Stück von dieſem Theaterhelden verborgen ſteckt. Man wird unwillkürlich an das theatraliſche Renommiſtentum erinnert, wie es in der Epigonenliteratur beiſpielsweiſe in Theodor Körners Sultan Soliman, in einer unverkennbaren Nachahmung des Schillerſchen Vorbildes, ſeine extravaganteſten Blüten entfaltet hat.

Auch die folgende Szene mit den Pappenheimer Küraſſieren würde, obgleich hier eine gewiſſe Breite durch die von der dramatiſchen Situation diktierte ſophiſtiſche

Beredsamkeit Wallensteins geboten ist, durch eine knappere Form in ihrer Wirkung bedeutend gewinnen. Vor allem aber leiden sämtliche folgende Szenen des Aktes, insbesondere die Szenen mit Max in ihrer weichlich-sentimentalen Färbung, in den Reden Wallensteins und teilweise auch, wie bereits oben gezeigt, in denen des Liebespaares an einer redseligen Breite, die der dramatischen Wirkung des an sich so effektvollen Aktes schädlich ist.

Höchst bezeichnend für die Versuchungen und Gefahren, die Schillers Neigung für rhetorische Wirkungen dem Dramatiker Schiller unablässig bereitete, ist der Schluß des 20. Auftritts. Die Situation hat sich auf das schärfste zugespitzt; die dem Friedländer treu gebliebenen Regimenter lassen um die Erlaubnis bitten, die Kaiserlichen angreifen zu dürfen. Da fallen, noch während Wallenstein und Max im Gespräch sind, zwei Schüsse; Illo und Terzky eilen ans Fenster: auf Neumann, Wallensteins Abgesandten, ist von den Tiefenbachern geschossen worden. In vortrefflicher Weise wird die Spannung und die Aufregung der Situation durch den lebendigen, kurz abgerissenen Dialog gekennzeichnet:

Wallenstein. Was ist das?
Terzky. Er stürzt.
Wallenstein. Stürzt? Wer?
Illo. Die Tiefenbacher taten
Den Schuß.
Wallenstein. Auf wen?
Illo. Auf diesen Neumann, den
Du schicktest —

Wallenſtein (auffahrend). Tod und Teufel! So
will ich — (Will gehen.)
Terzky. Dich ihrer blinden Wut entgegenſtellen?
Herzogin und Gräfin. Um Gotteswillen nicht!
Illo. Jetzt nicht, mein Feldherr!
Gräfin. O halt' ihn! halt' ihn!
Wallenſtein. Laßt mich!
Max. Tu' es nicht,
Jetzt nicht. Die blutig raſche Tat hat ſie
In Wut geſetzt, erwarte ihre Reue —

Was erwartet man nun von Wallenſtein? Von dem Soldaten? Dem kaltblütigen Manne der Tat, deſſen Name nach ſeiner eigenen Verſicherung „wie ein Kriegsgott" durch die Welt ging? — Daß er, ohne ein weiteres Wort zu verlieren, ſeine Abſicht ausführt, daß er, ohne ſeine Umgebung, die ihn zurückhalten möchte, eines weiteren Wortes zu würdigen, ſo raſch als möglich geht, um ſich den Rebellen mit dem Eindruck, den er von ſeiner Perſönlichkeit erhofft, entgegenzuſtellen. Die Zeit drängt, jede Minute iſt koſtbar, jeden Augenblick, den er mit unnützen Worten verliert, kann eine weitere folgenſchwere Unbill geſchehen ſein. Was tut Wallenſtein? Er — ſpricht:

Hinweg! Zu lange ſchon hab' ich gezaudert.
Das konnten ſie ſich freventlich erkühnen,
Weil ſie mein Angeſicht nicht ſahn — ſie ſollen
Mein Antlitz ſehen, meine Stimme hören —
Sind es nicht meine Truppen? Bin ich nicht
Ihr Feldherr und gefürchteter Gebieter?

Laß ſehn, ob ſie das Antlitz nicht mehr kennen,
Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.
Es braucht der Waffen nicht. Ich zeige mich
Vom Altan dem Rebellenheer, und ſchnell
Bezähmt, gebt acht, kehrt der empörte Sinn
Ins alte Bette des Gehorſams wieder.

Man wende nicht etwa ein, dieſe Rede ſei für das Verſtändnis des Hörers notwendig, damit dieſer über die Abſichten des Friedländers orientiert werde. Dieſe dürften durch den Zuſammenhang, durch die Situation und im Notfall durch das, was im Folgenden geſprochen wird, ſelbſt dem Minderbegabten genügend klar werden. Dem Charakter und der Situation dagegen widerſpricht dieſer ſelbſtgefällige rhetoriſche Erguß des Friedländers ganz und gar. Für wen hält er dieſe volle 12 Verſe umfaſſende Rede, in einem Augenblick, wo dringendſte Eile notwendig iſt, in einem Augenblick, wo jedes weitere Wort einen wirklichen Mann in das zu verwandeln droht, was man im gewöhnlichen Leben einen Schwätzer nennt? Für wen iſt jene Rede beſtimmt? Für Wallenſteins Umgebung gewiß nicht; denn dieſe iſt ſcharfſinnig genug, auch ohne dies zu wiſſen, was er unternehmen will; an ihrem Urteil aber iſt ihm unendlich wenig gelegen. Es bleibt alſo nur das liebe Publikum, dem der Held wieder einmal ſeine Größe und Bedeutung als Feldherr in Erinnerung ruft. Das iſt — trotz Schiller muß es geſagt ſein — Theater im ſchlimmſten Sinne des Worts, das ſchönklingende, aber innerlich hohle Pathos eines Theaterhelden, ein effektvoller Abgang für den Schauſpieler — wohl gemerkt: nicht für den in-

telligenten Künſtler, ſondern für den Komödianten, der ſich mit dieſer im Fortiſſimo hinaustrompeteten Glorifizierung ſeines eigenen Ichs den ſicheren Beifall der Galerien erringt. Gewiß wäre es verkehrt und ungerecht, dem großen Dichter hier eine bewußte Anwendung unkünſtleriſcher Mittel unterſchieben zu wollen. Aber die Stelle iſt deshalb ſehr charakteriſtiſch, weil ſie ungemein deutlich zeigt, auf welche Abwege den Dichter ſeine unglückſelige rhetoriſche Neigung geführt hat. Die dramatiſche Schwäche fällt hier umſo mehr auf, als das breite Pathos jener Abgangsrede gegenüber dem unmittelbar vorangehenden, höchſt lebendig und meiſterhaft geführten dramatiſchen Dialoge beſonders ſtörend in die Augen ſpringt.

Auch hier dürfte ſich der Regiſſeur keinen Augenblick bedenken, die Rede Wallenſteins, in ähnlicher Weiſe, wie es ſchon Wolzogen getan hat, in drei Verſe zuſammenzuziehen:

> Hinweg! Zu lange ſchon hab' ich gezaudert.
> Laß ſehn, ob ſie das Antlitz nicht mehr kennen,
> Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.

Er könnte dabei die feſte Ueberzeugung haben, dieſer Szene — trotz des Entſetzensſchreis der Orthodoxen! — einen bedeutenden Dienſt zu leiſten, und zwar nicht bloß vom dramatiſchen Standpunkt; denn auch die Dämpfung, die das hier höchſt widerwärtig wirkende Renommiſtentum des Helden durch die Kürzung erfährt, wäre als ein Segen zu begrüßen.

Als Wallenſtein nach der Niederlage, die er, ſeinen

ſtolzen Hoffnungen zum Trotz, vor dem Angeſicht ſeiner Truppen erlitten hat, in den Saal zurückkehrt (Auftr. 23), hat der Dichter wieder mit genialer künſtleriſcher Treffſicherheit den richtigen Ton getroffen. Der bei Schillers Naturell ſo naheliegenden und vom Standpunkt des Durchſchnittsgeſchmacks gewiß ſehr verlockenden Gefahr, ſeinen Helden ſich in einer ſentimental gefärbten, ſchmerzlichen Klage über dieſe furchtbare Enttäuſchung ſeines Lebens ergehen zu laſſen, iſt der Dichter mit bewundernswerter künſtleriſcher Selbſtzucht aus dem Wege gegangen. Kein Wort einer Klage fällt, kein Wort deutet auf den Sturm, der in ſeinem Innern tobt. In ſcheinbar eiſerner Ruhe tritt er vor die Seinen, mit der Selbſtbeherrſchung und der vollen geiſtigen Ueberlegenheit, die man in dem großen Condottiere des dreißigjährigen Krieges vorausſetzt, erteilt er in ſchärfſter und knappſter Form die notwendigen Befehle. Ein lakoniſches „Scheidet!“ trennt die Liebenden, und den eindringenden Pappenheimern tönt die klare Parole entgegen: „Hier iſt er. Er iſt frei. Ich halt' ihn nicht mehr.“ Das iſt ſchlechtweg meiſterhaft und zeigt den Dichter wieder auf der vollen Höhe ſeiner Aufgabe. Hier ſteht mit einem Male, glaubhaft und wahr, der hiſtoriſche Wallenſtein, wie er dem Dichter urſprünglich vor Augen ſchwebte. Der Wechſel der Szenen aber in dieſem Teil der Tragödie beſtätigt mit untrüglicher Deutlichkeit die Richtigkeit der von Otto Ludwig gemachten Wahrnehmung, daß der hiſtoriſche und der poetiſche Wallenſtein ſich unabläſſig ablöſen, aber nicht zu einem einheitlichen Ganzen zuſammenſchmelzen.

Auch die erſte Szene, worin uns Wallenſtein im vierten Akte wieder entgegentritt, ſcheint noch unter demſelben glücklichen Sterne zu ſtehen, der über ſeinem letzten Auftreten am Schluſſe des dritten Aktes leuchtete. Der Fürſt iſt ſoeben in Eger eingetroffen und betritt im Geſpräche mit dem Bürgermeiſter deſſen Haus:

Wallenſtein. Ihr wart ſonſt eine freie Stadt? Ich ſeh',
Ihr führt den halben Adler in dem Wappen.
Warum den halben nur?

Bürgermeiſter. Wir waren reichsfrei,
Doch ſeit zweihundert Jahren iſt die Stadt
Der böhm'ſchen Kron' verpfändet. Daher rührt's,
Daß wir nur noch den halben Adler führen.
Der untre Teil iſt kanzelliert, bis etwa
Das Reich uns wieder einlöſt.

Wallenſtein. Ihr verdientet
Die Freiheit. Haltet euch nur brav. Gebt keinem
Aufwieglervolk Gehör. Wie hoch ſeid ihr
Beſteuert?

Bürgermeiſter (zuckt die Achſeln).
Daß wir's kaum erſchwingen können.
Die Garniſon lebt auch auf unſre Koſten.

Wallenſtein. Ihr ſollt erleichtert werden. Sagt mir an,
Es ſind noch Proteſtanten in der Stadt?
(Bürgermeiſter ſtutzt.)
Ja, ja. Ich weiß es. Es verbergen ſich noch viele

In dieſen Mauern — ja! geſteht's nur frei —
Ihr ſelbſt — nicht wahr?

(Fixiert ihn mit den Augen. Bürgermeiſter erſchrickt.)

Seid ohne Furcht, ich haſſe
Die Jeſuiten. — Läg's an mir, ſie wären längſt
Aus Reiches Grenzen — Meßbuch oder Bibel!
Mir iſt's all eins — Ich hab's der Welt bewieſen,
In Glogau hab' ich ſelber eine Kirch'
Den Evangeliſchen erbauen laſſen.
uſw. uſw.

Dieſe Szene wird traditionsgemäß auf dem Theater geſtrichen, und man eröffnet den Auftritt ſtatt deſſen, unter gänzlicher Tilgung des Bürgermeiſters, mit Wallenſteins Worten:

Ein ſtarkes Schießen war ja dieſen Abend uſw.

Dieſer Strich iſt ein großes Unrecht. Denn das Geſpräch Wallenſteins mit dem Bürgermeiſter iſt ein Juwel in ſeiner Art. Wie lebendig und charakteriſtiſch iſt dieſe kleine Epiſode, mit welch kräftigem Zeitkolorit iſt ſie durchtränkt! Wie wundervoll iſt der Ton getroffen, in dem Wallenſtein mit dem Bürgermeiſter ſpricht! Wie vortrefflich iſt die hoheitsvolle Herablaſſung des Fürſten charakteriſiert, wie knapp und lebendig iſt ſeine Sprache! Man bedauert auf das ſchmerzlichſte, daß dieſe kleine Szene nicht noch mehr ihresgleichen hat und in dem köſtlichen Realismus ihrer Charakteriſtik einigermaßen aus dem Rahmen des Geſamtbildes in Wallenſteins Tod herausfällt. Da gerade die

Bühne alles aufzubieten hat, um den Realiſten Wallenſtein gegenüber dem geiſtreichen und gefühlvollen Rhetor zur möglichſten Geltung zu bringen, dürfte dieſe Szene unter keiner Bedingung dem Rotſtift zum Opfer fallen. Das dürfte umſo weniger geſchehen, als Wallenſteins erſtes Auftreten in Eger und die natürliche Situation dieſes Aktes ein ganz anderes realiſtiſches Leben erhält, wenn der Feldherr, den winterlichen Reiſepelz um die Schultern geſchlagen, in der Begleitung des Bürgermeiſters erſcheint, in deſſen Haus er abgeſtiegen iſt, als wenn er ganz allein in das Zimmer tritt und mit der Frage „Ein ſtarkes Schießen war ja dieſen Abend" ebenſo unvermittelt wie ſtimmungslos in das Geſpräch der vorangegangenen Szene hereinplatzt.

Sehr entbehrlich dagegen wäre Wallenſteins Anweſenheit in der Familienſzene, die dem Auftritt des ſchwediſchen Hauptmanns in der zweiten Hälfte dieſes Aktes vorangeht. Man pflegt dieſe Szene (IV, 9), wo ſie nicht völlig geſtrichen wird — und das iſt nicht zu billigen, da ſie den einleitenden Akkord für das Folgende gibt — doch mit vollem Recht energiſch zu kürzen und ſie auf einen kleinen Teil ihres unnötig großen Umfangs zuſammenzuſtreichen. Dabei empfiehlt es ſich, den Friedländer, der keine ſehr glückliche Rolle ſpielt, wenn er in dieſer Szene und an dieſer Stelle des Stücks noch einmal als gerührter Familienvater erſcheint, hier völlig wegzulaſſen und die wenigen Worte, die ihm in dem gekürzten Texte bleiben, wie es ſehr wohl angeht und wie es in ähnlicher Weiſe ſchon bei Wolzogen geſchehen iſt, auf die Gräfin Terzky zu übertragen. Hier

im Frauengemache ſind die Herzogin und die Gräfin als Theklas natürliche Umgebung, nicht aber der in einer ganz andern Gedankenſphäre lebende Feldherr, an ihrem Platz. Die Geſtalt Wallenſteins gewinnt an Wirkung, wenn er, nachdem er die Nachricht vom Treffen bei Neuſtadt und Marens Tod erfahren hat, erſt wieder in der letzten Szene des Stücks, in der nächtlichen Unterredung mit dem ſchwediſchen Hauptmann, auf der Bühne erſcheint.

Dieſe letzten Szenen des Gedichtes ſind mit Recht zu allen Zeiten tief bewundert worden. Auf die große Schlußſzene des Werkes bezieht ſich wohl auch in erſter Linie die Bemerkung Otto Ludwigs: „Die Stimmung der letzten Akte iſt meiſterhaft angeſchlagen und feſtgehalten". Auch was Wallenſtein ſelbſt hier ſpricht, iſt durch die beſondere Situation und Stimmung in der Hauptſache vollauf begründet und wird, von einigen wenigen Stellen abgeſehen, im allgemeinen nicht als ungehörige Länge empfunden.

Eine Ausnahme bilden nur die allzu weichen und wortreichen Betrachtungen, die ſich an den Verluſt des Freundes knüpfen. Gewiß gehört die Stelle, die mit den berühmten Worten beginnt:

> Die Blume iſt hinweg aus meinem Leben,
> Und kalt und farblos ſeh' ich's vor mir liegen

zum Schönſten, was je zum Lob der Freundſchaft geſagt worden iſt; ſie iſt eine Apotheoſe idealer Freundſchaft, wie ſie reiner und erhabener nicht gedacht werden kann. Man kann vielleicht ſogar ſoweit gehen wie Kühnemann, für den

dieſe „wehmutsvollen Verſe zu den ſchönſten der deutſchen Literatur gehören“. Aber das alles ſchließt nicht aus, daß dieſe Verſe im Munde Wallenſteins nicht am Platze — nein, unmöglich ſind. Man gebe ihnen ihre Stelle in einem Schillerbrevier, oder der Leſer erquicke und berauſche ſich an ihnen bei der Lektüre des Gedichtes. Auf der Bühne aber beſeitige man ſie ohne unangebrachte Gewiſſensbiſſe und ohne Rückſicht auf das Gezeter derer, die ſich über ein ſolches Attentat auf die „ſchönſten Stellen“ des Gedichtes nicht zu beruhigen vermögen. Man verliere die Zwecke der lebendigen Bühne nicht aus dem Auge; man bedenke, daß es nicht ihre Aufgabe iſt, uns an der Hand literarhiſtoriſcher Betrachtung in Schillers ſittliche und äſthetiſche Weltanſchauung einzuführen, ſondern daß ſie ſeine Dramen dem heutigen Hörer in ihrer Eigenſchaft als dramatiſche Kunſtwerke, in möglichſter Einheitlichkeit und Geſchloſſenheit der Form, übermitteln ſoll. Gebt dem Leſer, was des Leſers iſt, und dem Zuſchauer, was des Zuſchauers iſt! Dem Leſer geht nichts verloren durch die Streichungen, zu denen die Bühne ſich gezwungen ſieht.

Daß jene an ſich ſo herrlichen Verſe mit dem Charakter des Friedländers unvereinbar ſind und als ein ſtörender Fleck in dem Charakterbilde empfunden werden müßten, bedarf nach allem, was hierüber ſchon geſagt wurde, keiner beſonderen Motivierung mehr. Selbſt Bulthaupt, der in ſeiner Auffaſſung des Wallenſteiniſchen Charakters auf einem völlig andern Standpunkt ſteht, als die vorliegende Schrift und dem vom Dichter gezeichneten Charakterbilde

faſt durchweg mit unbedingter Bewunderung gegenüberſteht, iſt an dieſer Stelle zu der Konzeſſion geneigt, daß ihm die elegiſche Betrachtung:

Denn über alles Glück geht doch der Freund,
Der's fühlend erſt erſchafft, der's teilend mehrt

im Munde des Friedländers widerſteht und daß auch ſeine ſpätere Erwägung, er würde den entſcheidenden Schritt vielleicht unterlaſſen haben, wenn er voraus gewußt hätte, „daß es den liebſten Freund ihn würde koſten", ihm zum mindeſten ſehr bedenklich und anfechtbar erſcheint.

Aber nicht genug: in jener Stelle liegt nicht nur eine mit der Charakteriſtik unvereinbare Inkongruenz, ſie berührt vielmehr jeden Unbefangenen mit ihrer ſentimentaliſierenden Selbſtbelügung des Helden wie ein ſchreiender Hohn auf die Wirklichkeit, auf Wallenſteins tatſächliches Verhältnis zu dem dahingegangenen Max. Was iſt es denn in Wahrheit mit dieſer hier in ſo wundervollen Tönen verherrlichten Freundſchaft? Ueber Maxens Gefühle, über ſeine ſchwärmeriſche, vom lauterſten Idealismus durchdrungene Verehrung für den Feldherrn wird niemand im Zweifel ſein. Wie aber ſteht es mit Wallenſteins innerem Verhältnis zu Max? Wie und wo tritt hier eine Freundſchaft zutage, die dem überſchwänglichen Idealismus entſpricht, wie er aus der Totenklage zu reden ſcheint? Wo iſt in Wallenſteins Verhalten gegen Max etwas von dem zu merken, was doch die Grundlage alles freundſchaftlichen Empfindens bildet: von hingebendem Vertrauen, von dem Bedürfnis, bei den ſchwerſten inneren Kämpfen des Lebens

die Stimme des Freundes zu hören? Die Terzkys und Illos ſind eingeweiht in das, was ſeit vielen Monaten ſeine Bruſt bewegt, in das, was den Mittelpunkt alles ſeines Denkens und Trachtens bildet: Max, der „Freund", die „Blume" ſeines Lebens, ohne den ihm das Daſein „kalt und farblos" erſcheint, weiß von alledem nichts; er hat keinen Teil an dem, was des „Freundes" Bruſt erfüllt, er wird mit der fertigen Tatſache abgeſpeiſt. Man wird mit einem gewiſſen Recht vielleicht entgegnen, daß Wallenſtein, gerade weil er die Denkweiſe ſeines jungen Freundes kennt und in deſſen Einſprache gegen das ſchwediſche Bündnis die Stimme ſeines eigenen Gewiſſens zu hören fürchtet, ihn nicht zum Mitwiſſer ſeiner Pläne erhebt und ihn erſt in dem Momente einweiht, wo die Entſcheidung bereits gefallen iſt. Aber man verzichte unter dieſen Umſtänden darauf, Wallenſteins eigentümliches Verhältnis zu Max mit dem Nimbus eines idealen Freundſchaftsbundes verklären zu wollen. Dazu liegt umſo weniger Veranlaſſung vor, wenn man ſich an Wallenſteins Verhalten erinnert, als er Marens Liebe zu ſeiner Tochter erfährt. Man vergleiche die betreffende Stelle (W. T. III, 4):

Gräfin. Er hofft, ſie zu beſitzen.
Wallenſtein. Hofft,
Sie zu beſitzen. — Iſt der Junge toll?
Gräfin. Nun mag ſie's ſelber hören!
Wallenſtein. Die Friedländerin
Denkt er davon zu tragen? Nun! Der Einfall
Gefällt mir! Die Gedanken ſtehen ihm nicht niedrig.

Gräfin. Weil du ſo viele Gunſt ihm ſtets bezeugt,
So —

Wallenſtein. — Will er mich auch endlich noch beerben.
Nun ja! Ich lieb' ihn, halt' ihn wert; was aber
Hat das mit meiner Tochter Hand zu ſchaffen?

Und als die Herzogin Piccolominis „Stand und ſeine Ahnen" ins Treffen zu führen ſucht, unterbricht ſie Wallenſtein:

Ahnen! Was!
Er iſt ein Untertan, und meinen Eidam
Will ich mir auf Europens Thronen ſuchen.

Das iſt der echte Wallenſtein — frei und unbehelligt von jeder unbequemen Empfindſamkeit: der Wallenſtein, an den wir glauben. Aber man verſuche uns doch nicht einzureden, daß die liebevolle Art, womit Wallenſtein hier einer Werbung ſeines „Freundes" um die einzige Tochter entgegenſieht, mit dem Begriffe deſſen zu vereinigen iſt, was man unter „Freundſchaft" verſteht, einer ſolchen Freundſchaft, wie ſie aus der Totenklage hervorzuleuchten ſcheint. Ein ſentimentaler Ton, der auf dieſe Totenklage einigermaßen vorbereitet, wird von Wallenſtein erſt in der großen Szene des dritten Aktes angeſchlagen, wo er Max bittet, bei ihm zu bleiben. Aber man hat den Wert der Empfindung in dieſer berühmten Stelle, trotz der ſcheinbar überzeugenden Echtheit des Tones, inſofern nicht allzu hoch angeſchlagen, als bei Wallenſteins Verſuch, den Ober-

ſten der Pappenheimer zum Bleiben zu veranlaſſen, begreifliche egoiſtiſche Motive zum mindeſten doch in ſtarkem Maße beteiligt ſind. Dieſe Auffaſſung wird einigermaßen wahrſcheinlich gemacht durch ſein Verhalten im Folgenden: durch die harte und grauſame Art, womit Wallenſtein, nachdem ſeine Bemühungen mißlungen ſind, den Freund von ſeiner Seite ziehen läßt, obgleich er ſich doch als ein Mann, in dem ſich eine ſeltene Intelligenz und tiefe Empfindung ſo harmoniſch zu durchdringen ſcheinen, der ſittlichen Berechtigung und dem hoheitsvollen Idealismus von Marens Handeln keinen Augenblick verſchließen dürfte.

Die ganze vielgeprieſene Freundſchaft zwiſchen beiden Männern reduziert ſich, im Lichte betrachtet — was Wallenſteins Empfinden betrifft — neben dem begreiflichen Wohlwollen des Feldherrn für den kraftvollen jungen Krieger, auf die ſelbſtgefällige Befriedigung, womit er ſich in der glühenden und ſchwärmeriſchen Bewunderung des heranreifenden Helden zu ſpiegeln liebt. Daß ihn auch ſo, ja vielleicht gerade deshalb, der Reitertod des jugendlichen Kriegsgenoſſen mit tiefem Schmerze zu erfüllen vermag, iſt an ſich gewiß völlig glaubhaft und in keiner Weiſe zu beanſtanden. Was berechtigte Bedenken erregt, iſt nur die Art, wie dieſer Schmerz bei einer Natur wie der des Friedländers zum Ausdruck kommt, und vor allem die unwahre und deshalb abſtoßend wirkende Sentimentaliſierung, womit das tatſächliche Verhältnis Wallenſteins zu Max in etwas ganz und gar anderes verkehrt wird. Gewiß war ſich der Dichter eines Verſtoßes gegen die Wahrheit hier ſo wenig bewußt wie an irgend einer andern Stelle

des Werkes. Was jene Entgleiſung veranlaßte, war wiederum die ſtarke Subjektivität des Dichters, die ſich in der Verherrlichung des Rouſſeauſchen Freundſchaftsideals in das 18. Jahrhundert verirrte und dabei den Boden des dreißigjährigen Krieges mit dem Milieu, auf dem die Geſtalt ſeines Helden ſich bewegte, unter den Füßen verlor. So klafft auch an dieſer Stelle der Tragödie noch einmal in voller Auffälligkeit der alte Riß, der in dem ganzen Werke zum Verhängnis für das Charakterbild des Helden geworden iſt. —

Wer ſich dieſes Bild mit unbefangenen Augen vergegenwärtigt, den kann es nicht erſtaunen, daß die Bühnenkunſt mehr oder minder erfolglos mit dem ſchweren Probleme ringt, die Geſtalt des Schillerſchen Wallenſtein in wirklich befriedigender Weiſe zu verkörpern und die widerſprechenden Linien der Dichtung zu einem einigermaßen harmoniſchen Geſamtbilde zu vereinigen. Der einheitliche Wallenſtein exiſtiert nur in der Phantaſie ſeiner Erklärer, darum iſt es auch der Schauſpielkunſt unmöglich, einen einheitlichen Wallenſtein auf die Bühne zu ſtellen. Nichts iſt geeigneter, die künſtlichen Kartenhäuſer, die ein übereifriger Schillerkult zu errichten ſich bemüht, um die angebliche Einheit und unerreichte Meiſterſchaft des Charakterbildes unter jeder Bedingung aufrecht zu erhalten, in einem Nu zuſammenzublaſen als die Bühnenaufführung der Tragödie. Das ſcharfe Licht der Bühnenrampe läßt alle Mängel und Widerſprüche in doppelt hellem Lichte hervortreten und iſt der ſchärfſte Prüfſtein für die Wahrheit des dramatiſchen Gebildes.

Es hat bis jetzt ſchwerlich irgend einen Darſteller gegeben, dem es geglückt wäre, das Problem in reſtloſer Weiſe zu löſen — aus dem einfachen Grunde, weil das Problem eben nicht zu löſen iſt. Auch der große Fleck, deſſen Wallenſtein die Bewunderung ſeiner Zeitgenoſſen bildete und durch Tiecks maßgebendes Urteil mit dem höchſten Lobe bedacht wurde, hat darin ſicher keine Ausnahme gemacht. Ohne Zweifel iſt ihm die Verſinnlichung einer der wichtigſten Seiten des Charakters, die des Dämoniſchen, des Nachtwandleriſch-Viſionären, in ſeltener, ſpäter vielleicht nie wieder erreichter Vollkommenheit geglückt; der Reiz des Dämoniſchen ſcheint dieſen Wallenſtein bei jedem Schritt umſpielt zu haben. Aber ein glaubhaftes Geſamtbild zu ſchaffen, iſt wohl auch ihm kaum vergönnt geweſen.

Im allgemeinen litt die Darſtellung wohl zu allen Zeiten — die natürliche Folge der Dichtung! — an einer allzugroßen Weichheit und rührſeligen Biederkeit des Tones. Es iſt bezeichnend genug, daß Schiller ſelbſt dieſen Fehlgriff, der ſich in erſter Linie doch aus der Schöpfung des Dichters erklärte, ſchon bei Graff, ſeinem erſten Weimarer Darſteller der Titelrolle, ganz richtig erkannte und rügte. Nachdem er Graffs „pathetiſche Rezitation" des Monologes, ſeine ahnungsvollen Worte in der Szene mit der Gräfin Terzky und die Traumerzählung mit warmem Lobe bedacht hat, fährt er fort: „Nur daß er zuweilen von ſeinem Gefühl fortgezogen eine zu große Weichheit in ſeinen Ausdruck legte, der dem männlichen Geiſt des Helden nicht ganz entſprach." Dieſe „zu große Weichheit" des erſten Wallenſteinſpielers hat geradezu eine vorbildliche

Bedeutung für die Darstellung der Rolle auf dem Theater gewonnen. Was die Routine des Durchschnittsschauspielers in der Verkörperung der Rolle zu bieten pflegt, gehört zum Grauenvollsten unter dem mancherlei Grauenvollen, was einem in der künstlerischen Praxis des deutschen Theaters begegnet. Das hohle Pathos einer gespreizten, deklamatorischen Theatersprache, in dem der Ideenschwung des philosophischen Helden zu ersticken droht, die selbstgefällige komödiantische Pose des mit seiner Größe renommierenden Theaterhelden, die biedermännische Gefühlsseligkeit, womit er alle Empfindungsmomente noch doppelt und dreifach zu unterstreichen liebt, machen die Darstellung der Rolle in den weitaus meisten Fällen zu einem wahren Martyrium für jeden Zuschauer, der vom guten Geschmack noch nicht völlig verlassen ist. Seydelmann hat dieser Art der Darstellung für alle Zeiten die ihr gebührende Charakteristik gegeben in den oft zitierten Worten: „Himmel! über welch' einen allgemeinen Leisten spannt man auch diesen Wallenstein! Gestreckt, gereckt, von Kopf zu Fuß gedehnt, das Automatenmaul voll schöner Worte, im Paradeschritt herausgestoßen, ohne Blut und ohne Hirn; das heißt man Wallenstein." Die Gerechtigkeit würde allerdings den Zusatz verlangen, daß die Schuld an dem verzeichneten Bilde nur zum einen Teil auf den Schauspieler, zum andern aber auf den Dichter fällt. Seydelmanns Worte charakterisieren bis zu einem gewissen Maße auch die Fehler, in die sich die Charakterzeichnung des Dichters verirrt hat. Wie bezeichnend ist das „Automatenmaul voll schöner Worte"! Es ist nicht zu leugnen,

daß es für den Darsteller unendlich schwer, ja teilweise unmöglich ist, den Reichtum „schöner Worte", wie er in einer niemals stockenden Beredsamkeit dem Munde des Friedländers entströmt, auf der Bühne wiederzugeben, ohne daß der Zuschauer ungefähr den Eindruck empfängt, den Seydelmann mit der drastischen Bezeichnung eines „Automatenmauls" charakterisiert hat.

Die schwere Aufgabe des Darstellers gegenüber dem Wallensteinproblem wird nur durch Eines erleichtert und der Möglichkeit einer befriedigenden Lösung wenigstens näher gebracht: durch eine energische und rücksichtslose Verkürzung des Textes.

Schon Wolzogen hat ungeachtet aller Verkehrtheiten und Geschmacklosigkeiten, die er sich in seiner zusammenziehenden Bearbeitung zu schulden kommen ließ, den Mißstand von Wallensteins großer Redseligkeit mit Klarheit erkannt und durch manche glückliche und verdienstliche Striche eine größere Gedrungenheit und Knappheit seiner Ausdrucksweise angestrebt. Auch die textliche Einrichtung der Meininger war sichtlich von dem Bestreben geleitet, durch stärkere Kürzungen, als sie bisher im großen und ganzen üblich gewesen waren, dem Darsteller des Wallenstein die charakteristische Durchführung der Rolle zu erleichtern. Doch kann in diesem Punkte noch weit mehr geschehen. Wenn Wallenstein von den 1566 Versen, die er im Original ungefähr zu sprechen hat, auf der Bühne etwa 860 Verse behält, so spricht er noch reichlich viel und übergenug. Eine derartige Kürzung, die natürlich einer sorgfältigen und feinfühligen literarischen Hand bedarf, ist selbstver-

ſtändlich nicht imſtande, die Widerſprüche des Charakters in ihrer Geſamtheit auszumerzen und ihm die abſolute Einheit zu geben, die ihm in der Dichtung fehlt. Wohl aber iſt ſie in der Lage, wenigſtens die ſchroffſten Inkonſequenzen zu beſeitigen und durch eine energiſche Beſchneidung des üppigen rhetoriſchen Rankenwerks die Ausdrucksweiſe des Friedländers durchweg knapper und charakteriſtiſcher zu geſtalten. Der gedankenloſe Durchſchnittsſchauſpieler wird ſich gegen eine ſolche Verkürzung ſeiner Rolle mit Händen und Füßen zu wehren ſuchen; denn ſie raubt ihm zahlreiche ſogenannte „ſchöne Stellen", durch deren Vortrag er ſich, in dem ſonoren Wohllaut ſeines Heldenvaterorganes ſchwelgend, reiche Lorbeern zu erringen pflegte. Auf manchen liebgewordenen und durch die Tradition geheiligten Effekt muß er verzichten und wird in der Stille die Hand ballen über ſo unliebſame Neuerungen und den nach ſeiner Meinung ſo wenig angebrachten Kampf gegen das „ewig Geſtrige". Der intelligente und ernſt ſtrebende Künſtler aber, der ſich von der komödiantenhaften Neigung, auf Koſten des Ganzen durch glänzende Einzelheiten zu wirken, emanzipieren kann, wird aufrichtig dankbar ſein, wenn ihm die künſtleriſche Leitung zu einer Darſtellung der Rolle behilflich iſt, die in erſter Linie ein einheitliches Charakterbild zu ſchaffen ſucht.

Zu Inszenierung und Darstellung

Das Vorspiel zu dem gewaltigen Gesamtdrama — Die Wallensteiner, wie der Dichter es nach dem ursprünglichen Plane, Wallensteins Lager, wie er es in der endgültigen Fassung benannte — hat der Bühnenaufführung von jeher eine der interessantesten und lohnendsten künstlerischen Aufgaben gestellt. Nicht mit Unrecht hat Hebbel Wallensteins Lager als „Schillers glänzendste Dichterschöpfung" bezeichnet, einen Anfang des Werkes, dem gegenüber die Piccolomini und Wallensteins Tod als „schwächlich" erscheinen (vgl. Hebbels interessante Besprechung der ersten Wiener Aufführung des Gesamtgedichtes; W. v. Scholz, Hebbels Dramaturgie, München 1907, S. 204).

Die hohe und gleichmäßige Vollendung dieses dramatischen Charakterbildes, das durch die herzerfreuende Frische und Kraft seines Kolorits für alle Zeiten zu den herrlichsten Offenbarungen des Schillerschen Genius gehören wird, macht es wünschenswert, daß es auch auf dem Theater möglichst ungekürzt an den Augen des Zuschauers vorüberziehe. Man möchte kaum ein Wort dieses prächtigen dramatischen Prologes vermissen, und in der Tat macht sich auch kaum an einer Stelle das Gefühl einer stö-

renden Länge und das Bedürfnis nach einer Kürzung bemerkbar.

Was die Dekoration des Lagers betrifft, ſo hat man ſich, ſeit das Prinzip der hiſtoriſchen Echtheit und Genauigkeit zur Herrſchaft auf unſeren Bühnen gelangt iſt, zu der epochemachenden Neuerung entſchloſſen, eine ſchneebedeckte Winterlandſchaft vor den Augen des Zuſchauers auszubreiten. Ueberkluge Regiſſeure haben die wichtige Entdeckung gemacht, daß Wallenſtein am 25. Februar ermordet wurde, und daraus den weislichen Schluß gezogen, daß die Wallenſteiniſchen Stücke, die an dieſen und den drei vorangehenden Tagen ſpielen, das winterliche Kolorit der letzten Februartage verlangen. Hoffentlich hat man dieſe Studien auch auf die klimatiſchen Verhältniſſe des Jahres 1634 ausgedehnt, um feſtzuſtellen, wie es am 22. Februar dieſes Jahres, dem Tag, an dem Wallenſteins Lager nach der Chronologie der Tragödie zu ſpielen hätte, um Witterung und Schneeverhältniſſe in der Umgegend von Pilſen geſtanden hat.

Es bedarf keines Wortes darüber, daß für den landſchaftlichen Hintergrund, den man dem Lager zu geben hat, nicht die Zufälligkeit des hiſtoriſchen Tatbeſtandes, ſondern einzig und allein die künſtleriſche Stimmung des Gedichtes entſcheidend iſt. Selbſt wenn dem archivaliſchen Fleiße der Theatergelehrten die Feſtſtellung der intereſſanten Tatſache gelungen wäre, daß am 22. Februar 1634 tiefer Schnee bei Pilſen gelegen hat, ſo würde damit die künſtleriſche Geſchmackloſigkeit, Wallenſteins Lager in eine Schneelandſchaft zu hüllen,

nicht im mindeſten entſchuldigt ſein. Denn ein winterliches Schneebild widerſtrebt der Stimmung des Lagers ganz und gar. Dieſe verlangt vielmehr ein freundliches, heiteres, ſonniges Bild, das den langen Aufenthalt im Freien mit Tanz und Zechgelage wahrſcheinlich macht und ihm eine warme, anheimelnde Behaglichkeit verleiht. Da ſchöne, warme und ſchneefreie Tage Ende Februar im deutſchen Klima keineswegs zu den Ausnahmen gehören, iſt der Dekorationsmaler in der glücklichen Lage, den Reſpekt vor den Zufälligkeiten der Geſchichte mit der höheren Rückſicht auf die künſtleriſche Stimmung des Gedichtes in durchaus befriedigender Weiſe vereinigen zu können. Er wird dem Lager eine noch unbelaubte, aber ſchon die erſten Spuren des Vorfrühlings zeigende, warme und ſonnenbeglänzte Landſchaft geben. Iſt das betreffende Theater aber nicht in der Lage, dem Stück eine eigens dafür hergeſtellte dekorative Ausſtattung zu ſchenken, und wählt der Regiſſeur aus Mangel einer geeigneten Dekoration etwa eine ſonnige Frühlingslandſchaft, ſo ſollte ihm der verſtändige Zuſchauer dieſen Verſtoß gegen die hiſtoriſche Richtigkeit keineswegs als Todſünde anrechnen, falls jener nur ſonſt der künſtleriſchen Verkörperung des Gedichtes gerecht zu werden vermag.

Daß eine ausgeſprochene Schneelandſchaft die eigentümliche Stimmung des Lagers in ſtarkem Maße ſchädigt, ſteht außer allem Zweifel. Das Schneebild bringt, namentlich bei dem heute leider ſo beliebten Naturalismus der ſzeniſchen Ausſtattung, in zahlloſen Kleinigkeiten, in dem Abſchütteln der Flocken, in einem unausgeſetzten Hän-

dereiben u. a. eine Menge von Konſequenzen mit, die ſtörend wirken und mit der Situation nur ſchwer zu vereinen ſind. Der Zuſchauer vermag ſich eines unvermeidlichen Gefühles des Fröſtelns nicht zu erwehren; die warme behagliche Stimmung des fröhlichen Lagerbildes geht unwiderbringlich verloren. Die Torheit wird gekrönt durch die am deutſchen Theater ebenfalls ſchon zum Ereignis gewordene Nuance, die Augen des Zuſchauers durch ein an einer Stelle des Stückes eingelegtes veritables Schneegeſtöber zu ergötzen. Ueber ſolche läppiſchen Kindereien bedarf es keines Wortes; ſie richten ſich von ſelbſt.

Eine Hauptſchwierigkeit der Aufführung beſteht immer darin, die Bewegung und das Leben, das die einigermaßen naturgetreue Vorführung des Lagerlebens unvermeidlich im Gefolge hat, in Einklang zu bringen mit der abſoluten Verſtändlichkeit der Redner und dem oberſten und vornehmſten künſtleriſchen Grundſatz aller Regieführung: jede Ablenkung der Aufmerkſamkeit von der Hauptſache auf unweſentliche Nebendinge zu vermeiden. Es iſt bekannt, daß in dieſer Beziehung namentlich ſeit den Zeiten der Meininger und im Einklang mit dem ganzen virtuoſenhaften Zuge der modernen Regie unendlich viel auf unſern Bühnen geſündigt wird. Der Lärm und die Bewegung des Lagers, die unabläſſige Bewegung der Maſſen, auch wenn dieſe ganz und gar in zweiter Linie ſtehen, wird ins Unſinnige geſteigert und übertrieben. Man pfropft die Bühne voll mit Kindern, mit allerhand männlichem und weiblichem Troß, der ſich in der löblichen Abſicht, das Seine zur Belebung des Bildes beizutragen, fortwährend in

ſeiner Weiſe bemerkbar zu machen ſucht und das Publikum, das ſich ſo willig ja zerſtreuen läßt, durch Allotria in Anſpruch nimmt. Der Aufzug einer Wache, reitende Staffetten, die Einbringung eines Gefangenen und andere derartige Regie-Arabesken, für die der Text nicht den entfernteſten Anhalt bietet, ſind unnötige und ſtörende Mätzchen, die im Intereſſe der Geſamtwirkung viel beſſer unterblieben. Vor allem wäre mit dem immer mehr überhand nehmenden Unfug einer fortwährenden lauten Aeußerung der Maſſen in Lärm, Gemurmel oder Zwiſchenrufen, die den Dialog an ungeeigneter Stelle unterbrechen und ſtören, ebenſo energiſch wie gründlich aufzuräumen. Es iſt gewiß nicht leicht, die richtige Mitte zu finden zwiſchen den berechtigten Forderungen an die Natürlichkeit und eine gewiſſe Lebendigkeit des ganzen ſzeniſchen Bildes und den höheren Forderungen, die an den Dialog und ſeine Geltung geſtellt werden müſſen. Mit einigem künſtleriſchem Takt und Feingefühl läßt ſich indeſſen auch hier der richtige Ausgleich herbeiführen. Als oberſter Grundſatz hat unter allen Umſtänden zu gelten, daß das geſprochene Wort überall die Hauptſache bleibt und daß jede Ablenkung und Zerſtreuung des Zuſchauers zugunſten einer unberechtigten Schauluſt auf das ſtrengſte zu vermeiden iſt.

Ein ſeltſamer Vorſchlag Immermanns zur Aufführung von Wallenſteins Lager, der auf der von ihm geleiteten Düſſeldorfer Bühne auch verwirklicht wurde, iſt hier wenigſtens mit einem Worte zu berühren. Er glaubte Schiller auf richtige Weiſe zu interpretieren, indem er „ſtatt des gangbaren reinen Deutſch ein Sprachmengfutter in

dieſem Stück auftiſchte". Die von allen Ecken und Enden her zuſammengeblaſene rohe Soldateska brauchte nach ſeiner Anſicht nicht „mit uniformer klaſſiſcher Eleganz" zu reden. So trug er kein Bedenken, den Dialekt einzuführen und ließ den Böhmen böhmiſch hart, den Oberdeutſchen ſchwäbiſch, den Tiroler tiroliſch, die Marketenderin ſächſiſch, den Kapuziner in dem kölniſchen Dialekte, den Holſteiner im breiweichen Küſtenton, den Wallonen aber in einem ſelbſterfundenen, gebrochenen Idiome reden, der ihm, wie er in den Düſſeldorfer Anfängen verſicherte, noch lange im Ohre nachklang, da er der Rolle, anſtatt ihr Pathos zu ſchwächen, etwas eigen Ergreifendes gab. Es mag ſein, daß manche Einzelheiten durch eine ſolche Anwendung des Dialektes in ihrer Wirkung geſteigert wurden. Ebenſo ſicher aber iſt das andere: daß das Geſamtbild durch ein derartiges Kauderwelſch der verſchiedenſten Dialekte in ſeiner künſtleriſchen Einheit bedenklich leiden mußte und daß der Naturalismus, der in einer ſolchen Behandlung der Sprache lag, der Stiliſierung und dem rythmiſchen Charakter des ganzen Werkes auf das heftigſte widerſtrebte. Es iſt unbegreiflich, daß ein Mann von der künſtleriſchen Bedeutung Immermanns die ungeheuerliche Stilloſigkeit eines ſolchen Unterfangens nicht empfand; es iſt ebenſo unbegreiflich, daß man neuerdings die Vorſchläge Immermanns da und dort wieder allen Ernſtes in Erinnerung zu bringen ſuchte.

Das Experiment des Düſſeldorfer Dramaturgen iſt auf die Bühnen ſeltſamer und glücklicher Weiſe ohne jeden Einfluß geblieben. Nur eine leiſe Spur davon hat ſich

in dem Brauche erhalten, den Worten des Kroaten (Auftr. 3) eine diskrete dialektiſche Färbung zu geben. Es hängt dies offenbar mit der alten und überall beſtehenden Tradition zuſammen, auch den General der Kroaten, Iſolani, in einem gebrochenen, fremdartig gefärbten Idiome auf unſern Bühnen ſprechen zu laſſen. Es wäre intereſſant, einmal feſtzuſtellen, wie weit dieſe Tradition in der Theatergeſchichte zurückgeht. Jedenfalls wird ſie durch ihr Alter nicht geheiligt. Das unqualifizierbare Mikroſch-Deutſch, deſſen ſich der Kroatengeneral mit großem Behagen zu bedienen pflegt, iſt an ſich nicht eben geſchmackvoll und fällt in ſeiner Iſolierung als eine Stilloſigkeit aus dem Geſamtbilde der Tragödie heraus. Der Brauch iſt im Grunde nur eine Eſelsbrücke für den Darſteller, der auf dieſe Weiſe ein ſehr bequemes und ſicher wirkendes Mittel für die Charakteriſierung erhält. Aber die Charakteriſtik dieſer Prachtgeſtalt iſt in jeder Rede ſo ſicher und ausgezeichnet von dem Dichter gegeben, daß ein begabter Darſteller jenes wohlfeile Mittel nicht notwendig hat und ſich darauf beſchränken ſollte, die Geſtalt allein durch die Färbung der Rede, durch Mienenſpiel und Haltung entſprechend zu individualiſieren.

Eine weitere, ſpeziell für das Lager nicht unwichtige Frage iſt die, in welcher Weiſe die Geſänge und Muſikſtücke darin zu behandeln ſind. Seit die Zwiſchenaktsmuſik im Schauſpiel im Lauf der letzten Jahrzehnte mehr und mehr in Verruf geraten iſt, hat man ſich im Einklang damit und mit vollem Recht auch zur Abſchaffung des Orcheſters bei der Begleitung der eingeſtreuten Geſänge entſchloſſen. Wenn

zur Absingung des Rekrutenliedes oder zu der des Reiterliedes am Schlusse des Vorspiels das Orchester in früheren Zeiten mit einem Male einsetzte, so war das, um mit Schiller zu reden, ein Saltomortale in die Opernwelt, der den aus der Situation herauswachsenden realistischen Liedern den Charakter von Opernnummern verlieh, die dementsprechend, in möglichst vollendeter musikalischer Ausführung, an der Rampe vorn, für das liebe Publikum gesungen wurden. Der einheitliche stilistische Charakter des realistisch gehaltenen Lagerbildes wurde durch diese Orchesternummern bis zu einem gewissen Grade zerstört. Unter dem Einflusse der Meininger, die auch darin glücklich vorangegangen sind, hat man sich deshalb an allen maßgebenden Theatern allmählich dazu entschlossen, das Orchester völlig zu beseitigen und die betreffenden Gesänge ausschließlich durch eine dem Charakter der Situation entsprechende Bühnenmusik begleiten zu lassen. Mit dem Rekruten und dem Bürger treten zwei weitere Begleiter auf, die das Lied des jungen Soldaten etwa auf Trommel und Pfeife akkompagnieren, falls man es nicht vorzieht, ihn das Liedchen ganz ohne Begleitung singen zu lassen. In gleicher Weise ist der abschließende Reiterchor durch eine auf der Bühne improvisierte Musik zu begleiten. Schiller selbst hat für eine solche Behandlung des musikalischen Teils den Fingerzeig gegeben durch die Bühnenanweisung zu Beginn des achten Auftritts, wo die Bergknappen auftreten und einen Walzer spielen, wo also die musikalische Begleitung der szenischen Vorgänge auf die Bühne selbst gelegt ist.

Zu eröffnen ist das Lager mit dem bekannten von Goethe hierzu gedichteten und von Schiller um einige Strophen vermehrten Soldatenchor:

Es leben die Soldaten!
Der Bauer gibt den Braten,
Der Gärtner gibt den Most;
Das ist Soldatenkost.
Tra da ra la la la la!

Es empfiehlt sich, die erste Strophe bei geschlossenem Vorhang, bei offener Bühne dann mindestens noch drei bis vier Strophen des Liedes singen zu lassen. Dadurch wird dem Zuschauer Zeit gegönnt, das szenische Bild in Ruhe in sich aufzunehmen, bevor der Dialog beginnt. Wie Genast in seinen Erinnerungen berichtet, wurde bei der ersten Weimarer Aufführung die vierte und fünfte Strophe des Soldatenchors hinter den Kulissen gesungen, „um dadurch anzudeuten, daß sich das Lager auf beiden Seiten noch ausdehne; dann wurde immer der Refrain auf offener Szene wiederholt, wodurch großes Leben in das Ganze kam". Dieser glückliche Gedanke dürfte auch bei der heutigen Aufführung zu verwerten sein.

Daß für den Dialog selbst während des ganzen Vorspiels ein möglichst frisches, lebendiges Tempo notwendig ist, daß namentlich auch bei dem jeweiligen Uebergang von einer Szene in die andere jede unnötige Pause vermieden werden muß, ist selbstverständlich. Der kurze Auftritt des Schulmeisters mit den Buben muß, ohne in possenhafter Weise ins Breite gezogen zu werden, rasch und anspruchs-

los vorüberhuſchen. Wenn während des langen ſechſten Auftritts von Zeit zu Zeit eine luſtige Muſik in der Ferne vernehmbar wird, ſo kommt dies der belebenden Wirkung ſehr zuſtatten und bereitet in geeigneter Weiſe auf das Auftreten der Muſikanten im Folgenden vor.

Dem Auftritt des Kapuziners wird dadurch meiſt ein Teil ſeines Reizes entzogen, daß man ihn ſchon von ſeinem erſten Einſatz an zum Mittelpunkt der ganzen Szene macht und ſich ſämtliche Anweſende, ſobald er zu ſprechen begonnen hat, wie zur Abſolvierung einer programmäßig vorgeſehenen Predigt um ihn verſammeln läßt. Auch wird er im Folgenden meiſt ſchon viel zu früh auf einen erhöhten Standpunkt, ein Faß oder dergleichen, gehoben. Dadurch wird der Szene ihre kunſtvolle Steigerung geraubt. Der Kapuziner tummle ſich zu Beginn ſeiner Rede, nachdem der Tanz ſich aufgelöſt hat, zuerſt nur von wenigen beachtet, zwiſchen den ſtehenden und zum Teil auch wieder ſitzenden Gruppen und wende ſich, Gehör ſuchend, bald da-, bald dorthin. Erſt allmählich werden mehr und mehr, beluſtigt durch den ergötzlichen Ton des feiſten Pfaffen, auf ihn aufmerkſam und beginnen, ſich um ihn zu verſammeln. Nun erſt wird er der Mittelpunkt des Ganzen; etwa gegen die Mitte der Rede hebt man ihn, um ihm leichter Gehör zu verſchaffen, auf einen erhöhten Standpunkt.

Für den Kapuziner ſelbſt und ſeine Darſtellung ſcheint mir Bulthaupts Mahnung, ihn nicht zu ernſt zu nehmen, kaum von Nöten zu ſein. Die Gefahr, daß der Komiker, der die Rolle meiſtens ſpielt, aus übergroßem Reſpekt vor der klaſſiſchen Aufgabe, ſich allzu ängſtlich vor jeder Ueber-

treibung hüte, ist im allgemeinen gewiß die geringere Gefahr. Natürlich verträgt und verlangt der Kapuziner kräftige und drastische Akzente. Er unterscheidet sich von andern klassischen Rollen dadurch, daß er bewußt komisch wirkt. Er kennt seine Gaben und weiß genau, welche belustigende Wirkung er mit seinem Sermone ausübt. Er ist also, ähnlich wie Falstaff, gleichzeitig Humorist und Komiker. Während aber bei Falstaff der Humorist überwiegt, hat hier der Komiker das Uebergewicht. Der Kapuziner ist ein geriebener Komödiant, der genau die Mittel kennt, mit denen er zu wirken hat; er weiß vor allem genau, daß die Wirkung seiner Späße umso größer ist, je ernster er sie vorträgt und je weniger er durchblicken läßt, daß er sich selbst für einen Spaßvogel hält. Das wird von dem Darsteller, der sich in Selbstpersiflage gefällt, nur allzu häufig vergessen.

Manche Mätzchen, die traditionell geworden sind, würden besser unterdrückt. Will der Redner an einer Stelle der Predigt aus einer ihm dargebotenen Kanne einen kräftigenden Schluck nehmen, so mag das hingehen; aber er hetze diese Nuance nicht, wie es häufig geschieht, zu Tode; sie wird wie die meisten Scherze durch Wiederholung nicht besser. Die ebenfalls sehr beliebte Nuance, daß einer der Kroaten dem Prediger sein Taschentuch, mit dem er sich den Schweiß von der Stirne zu wischen pflegt, heimlich aus dem Gürtel stiehlt und daß der Kapuziner, indem er dies bemerkt, zu dem Passus „Wieder ein Gebot ist: du sollt nicht stehlen" veranlaßt wird, ist wenig angebracht und wirkt sehr absichtlich. Der Kapuziner müßte in die-

ſem Falle ganz anders anknüpfen und dürfte vor allem nicht fortfahren:

Ja, das befolgt ihr nach dem Wort,
Denn ihr tragt alles offen fort.

Denn das ſteht in direktem Widerſpruch zu dem Gebahren des Kroaten. Wer den Text mit unbefangenem Auge lieſt, erkennt, daß Schiller unmöglich an etwas derartiges gedacht haben kann, und empfindet mit Unbehagen das Gekünſtelte der Erfindung.

Die beiden Küraſſiere im Folgenden läßt der Bühnenbrauch vielfach in voller Rüſtung, mit Bruſtharniſch, Beinſchienen und Blechhaube erſcheinen. Das iſt ein Stück unverfälſchten Theaters und in ſeiner Art nicht minder lächerlich, als wenn der König auf dem Theater immerwährend in Hermelinmantel und Krone, der Miniſter mit Frack, weißer Binde und Ordensſtern umherläuft. Was ſoll der Küraſſier in dieſer Situation in voller Kriegsrüſtung? — Dem Publikum zeigen, wie ein Küraſſier anno 1634 ausſah! Ein anderer Grund iſt ſchwer zu finden. Denn es iſt kaum anzunehmen, daß der Küraſſier des dreißigjährigen Krieges zu ſeinem eigenen Vergnügen in der ſchweren und den Körper in jeder Beziehung beengenden Rüſtung im Lager umherſpazierte. Er machte es vermutlich gerade ſo, wie es der heutige Soldat mit der feldmarſchmäßigen Ausrüſtung macht: er legte den Harniſch erſt an, bevor er auf den Marſch oder in das Gefecht ging, aber nicht in der behaglichen Ruhe des ſonntäglichen Lagerlebens. Man befreie die beiden Küraſſiere alſo aus ihrer

drückenden Eisenumschnürung und gebe ihnen das bequeme und zugleich viel kleidsamere Kollet ihrer Zeit.

Noch mehr als die Situation des Stückes, müßte die Rücksicht auf den künstlerischen Charakter der Figuren den Harnisch der Küraſſiere verbieten. Der große und hinreißende Zug, der feurige ideale Schwung, der den Wallonen vor den übrigen Figuren des Lagers auszeichnet, steht zu der eisernen Rüstung, die jede Bewegung des Kopfes und der Arme beengt und hemmt, in störendem Widerspruch. Der Zuschauer vermag sich des Gefühles nicht zu erwehren, daß die schwere Rüstung, die den Körper umklammert, auch auf den Geist und den Flug der Gedanken eine lähmende und erdrückende Wirkung üben müsse. Die Reden des ersten Küraſſiers verlangen eine große, leichte, freie, völlig ungezwungene Art der Bewegung und der Geste, wie sie mit der beengenden Rüstung und ihrem realistischen Geklapper und Gerassel unvereinbar ist.

Daß der Wallone selbst (V. 943) von seinem „eisernen Wamse" spricht, das ihm besser gefällt als jeder andere Rock, fällt bei der Beurteilung der Frage natürlich nicht in die Wagschale. Er spricht von dem eisernen Wamse als dem typischen Merkmal seines Standes, ohne daß er es deshalb in diesem Augenblick auf dem Leibe zu tragen braucht.

Ein ähnlicher Fehler wie hier wird vielfach in den Schlußszenen des dritten Aktes von Wallensteins Tod gemacht, wo man Max von Auftritt 18 an in der vollen Rüstung der Pappenheimer Küraſſiere erscheinen läßt. Auch hier erfordert die Situation die Rüstung nicht, so wenig sie dem Darsteller des Max für eine seiner übrigen Szenen

notwendig ist.*) Max kommt allerdings nach seiner eigenen Aussage, um Abschied zu nehmen, aber er ist, entgegen seinen Worten, noch schwankend, er will seine endgültige Entschließung von dem Ausspruch der Geliebten abhängig machen. Aber auch wenn er schon fest entschlossen wäre, würde er die Rüstung voraussichtlich erst im letzten Momente vor dem Aufbruch anlegen.

Weit wichtiger als diese mehr oder minder nebensächlichen Erwägungen über den Charakter der Situation ist auch hier die Rücksicht auf die dichterische Stimmung der Szene und die Physiognomie der dichterischen Figuren.

Dieser von Kopf bis zu Fuß in schwarzes Eisen gepanzerte Führer der Pappenheimer Kürassiere ist unvereinbar mit dem liebenden Jüngling der Schillerschen Dichtung, der Thekla einmal über das anderemal stürmisch in die Arme schließt und sie mit den rührenden Tönen eines Kindes um die Entscheidung ihres „heilig reinen" Herzens anfleht. Durch das realistische Gerassel des Panzers werden die weichen, idealen Töne des Schillerschen Dialoges erstickt. Das Abstrakte, Unrealistische, ja im ge-

*) Die erste Anregung zu dem Brauche, Max in Rüstung erscheinen zu lassen, scheint von Goethe ausgegangen zu sein. Dieser schrieb unmittelbar vor der ersten Aufführung, am 30. Januar 1799, an den Dichter: „Wollten Sie Voß nicht in den ersten Szenen im Küraß kommen lassen? In dem Kollet sieht er doch gar zu nüchtern aus." Auch Wallensteins traditionell gewordener roter Fürstenmantel dankt seine Existenz der Anregung Goethes in demselben Briefe. Dieser fährt weiter unten fort: „Wollten Sie nicht auch Wallenstein noch einen roten Mantel geben? Er sieht von hinten den andern so sehr ähnlich."

wiſſen Sinne ſogar Unmännliche, was Marens Geſtalt in dieſer Szene mit Thekla anhaftet, wird durch ſeine realiſtiſche kriegeriſche Bepanzerung in eine doppelt helle Beleuchtung gerückt. Die Regie begeht den ſo häufig begangenen Fehler, daß ſie einer Aeußerlichkeit, einer unangebrachten Ausſtattungsſucht, einem Protzen mit der hiſtoriſchen Echtheit einer Rüſtung die höhere Rückſicht auf den beſonderen dichteriſchen Charakter der Szene zum Opfer bringt. Anſtatt zu verſuchen, die Schwächen der Tragödie durch die Aufführung leiſe zu retuſchieren und möglichſt unmerklich zu machen, tut ſie das Gegenteil und hebt ſie durch eine dem Geiſte der Dichtung widerſprechende Inſzenierung erſt recht hervor.

Dieſe Frage ladet deshalb zu einem längeren Verweilen ein, weil ihr eine gewiſſe typiſche Bedeutung für die theatraliſche Kunſt innewohnt. Es wird mit Rüſtungen im allgemeinen ein furchtbarer Unfug auf dem heutigen Theater getrieben. Der unſeligen hiſtoriſchen Echtheit und Genauigkeit zuliebe ſucht man in allen Stücken, die in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters ſpielen, ausſchließlich die ſogenannte Plattenrüſtung anzuwenden. Der hiſtoriſchen Richtigkeit wird damit allerdings genug getan, der Dichtung aber und ihren beſonderen Forderungen nur in den allerſeltenſten Fällen. Durch die entſetzliche Schwerfälligkeit dieſer Rüſtungen wird die Bewegungsfreiheit des Schauſpielers ſowie die Natürlichkeit und Ausdrucksfähigkeit ſeiner Geſte in ſtörendſter Weiſe gehemmt. Der Darſteller kann in dieſer unnatürlichen und ſchweren Belaſtung der Beine nicht ordentlich gehen, er hat die Bewegung der

Arme nicht in ſeiner Gewalt, er vermag in dem echten Helme häufig den Kopf kaum zu drehen. Ob das Ausſehen und Gebahren dieſer eiſenbepanzerten Mumien, in denen der menſchliche Körper mit der natürlichen Schönheit ſeiner Formen mehr oder minder begraben wird, zu dem Charakter und der Stimmung des dargeſtellten Gedichtes paßt, iſt unſern Regiſſeuren völlig einerlei, wenn nur die hiſtoriſche Richtigkeit gerettet wird. Wie nimmt ſich dieſer Kleiſtiſche Graf vom Strahl aus, wenn er in Eiſen geſchnürt, daß er kaum ein Glied zu regen vermag, im Walde vor der Höhle in den zarteſten, innigſten Herzenstönen ſeine Sehnſucht nach dem holden Käthchen in die Lüfte haucht! Und welch ernüchterndes realiſtiſches Geraſſel von echten Harniſchen und Beinſchienen klingt in der Jungfrau von Orleans unaufhörlich ſtimmungmordend in die ätheriſche Muſik der Schillerſchen Sprache herein! Hat man denn kein Ohr für dieſe ſchreienden Disharmonien? Mit vollem Rechte hat Rudolf Krauß (Marbacher Schillerbuch II, 1907) neuerdings den Unfug gegeißelt, die Retterin Frankreichs in Schillers romantiſcher Tragödie, ſtatt ihr, wie früher üblich, eine leichte und kleidſame, ihrem Wuchſe angepaßte Phantaſierüſtung anzulegen, in einen überſchweren realiſtiſchen Panzer einzuzwängen — eine Art der Koſtümierung, die der Darſtellerin alle Frauenſchönheit und alle Bewegungsfreiheit raubt, die aber dafür dem Fanatismus der hiſtoriſchen Echtheit Genüge tut. Es wäre eine durchaus verzeihliche Sünde wider den Geiſt der Hiſtorie, wenn man in der Jungfrau von Orleans wieder zu dem alten Brauche zurückkehrte, wie er in der Zeit, ehe die

hiſtoriſche Echtheit als oberſter Götze auf dem Altar thronte, an den Theatern allgemein üblich war: nämlich anſtelle der hiſtoriſch richtigen Plattenrüſtung den ſogenannten Schuppenpanzer zu ſetzen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das Syſtem der geſchmeidigen, den Körperformen eng ſich anſchmiegenden Ketten- und Schuppenrüſtung für die beſonderen Zwecke der theatraliſchen Kunſt unendlich geeigneter iſt und ſich auch vom maleriſchen Standpunkte weit mehr empfiehlt, als die ungelenke und ſchwerfällige Plattenrüſtung. Es iſt ein wahres Glück, daß Wagners Lohengrin nach ſeiner hiſtoriſchen Grundlage in das zehnte und nicht etwa in das fünfzehnte oder ſechzehnte Jahrhundert verlegt werden muß. Sonſt wäre vonſeiten unſerer Koſtümgewaltigen ſchon längſt die Forderung erhoben worden, daß der Schwanenritter ſeine Glieder in die entſprechende Plattenrüſtung zu ſchnüren hat. Man ſtelle ſich Lohengrin, ſtatt in dem kleidſamen, die ganze Schönheit des Körpers zur Geltung bringenden und dieſe idealiſierenden ſilbernen Schuppenpanzer, in der plumpen realiſtiſchen Unförmlichkeit einer Plattenrüſtung vor — und man wird an einem eklatanten Falle das Verhältnis des Koſtüms zu dem dichteriſchen Gehalte einer Bühnenfigur vor Augen haben. Gewiß wird die Plattenrüſtung nicht ganz und gar von dem Theater verbannt werden können. Es gibt ſogar Fälle, wo ſie vortrefflich am Platze iſt. Die Pappenheimer Küraſſiere, die im dritten Akte von Wallenſteins Tod ihren Oberſt holen, kann man ſich heutzutage nur ſchwer anders denken, als in den ſchwarzen Plattenrüſtungen, wie ſie der hi-

ſtoriſchen Ueberlieferung entſprechen. Hier wird durch den Anblick der ſchwarzen und plumpen kriegeriſchen Geſtalten eine ausgeſprochen künſtleriſche und in dieſer Weiſe beabſichtigte Wirkung erzielt. Im allgemeinen aber ſollte man die Anwendung der Plattenrüſtung, weit mehr als es geſchieht, einſchränken und ſie überall da, wo es angeht, namentlich da, wo das hiſtoriſche Moment nicht im Vordergrunde ſteht, durch andere kleidſamere Arten der Rüſtung erſetzen oder ſie mit dieſen etwa nach dem Vorbilde der Uebergangszeit in freier künſtleriſcher Behandlung zu verbinden ſuchen. Die hiſtoriſche Genauigkeit hat überall zurückzuſtehen hinter dem Prinzipe der Schönheit und Kleidſamkeit und vor allem hinter dem in erſter Linie ausſchlaggebenden Verhältnis des Koſtüms zu der beſonderen dichteriſchen Stimmung und der Bedeutung der betreffenden Figur. Das Theater ſoll kein kunſtgeſchichtliches Muſeum ſein. Wer ſich über die Geſchichte der Kriegswaffen und der Rüſtungen unterrichten will, gehe dorthin; wer aber das Theater beſucht, der laſſe ſeine gelehrten Kenntniſſe zu Hauſe; ſie ſind ihm auch im künſtleriſchen Genuß des hiſtoriſchen Dramas, wo ſo vieles ganz anders iſt als in der geſchichtlichen Wirklichkeit, nur hinderlich.

Für das ganze in unſerer modernen Bühnenkunſt zur wahren Manie gewordene Streben nach hiſtoriſcher Treue gilt das vortreffliche Wort Paul Marſops (Weshalb brauchen wir die Reformbühne, München 1907): „Die Hiſtorie, die einmal durch die Phantaſie des echten Dichters gegangen iſt, hat mit auswendig gelernten Jahreszahlen

und mit dem geſchichtlichen Koſtümwerk in ſiebzehn Bänden verzweifelt wenig zu tun."

Der Dichter ſelbſt ſchrieb in ſeinem Berichte über die erſte Weimarer Aufführung u. a. das Folgende: „Die Direktion ſparte keinen Aufwand durch Dekoration und Kleidung, den Sinn und Geiſt des Gedichts würdig auszuführen, und die Aufgabe, das barbariſche Koſtüm jener Zeit, welches dargeſtellt werden mußte, dem Auge gefällig zu behandeln, und eine ſchickliche Mitte zwiſchen dem Abgeſchmackten und dem Edlen zu treffen, ſo viel es möglich ſein wollte, zu löſen."

Selbſt wenn man über das „barbariſche Koſtüm" jener Zeit nicht ganz ſo ſchroff urteilt, wie der Dichter es hier tut, wird man in dem, was er die „ſchickliche Mitte zwiſchen dem Abgeſchmackten und dem Edlen" nennt, den ewig richtigen und ewig gültigen Fingerzeig für die Grundgeſetze der theatraliſchen Koſtümierung zu erblicken haben.

Der zweite Teil von Wallenſteins Lager — um nach der durch die Harniſche der Küraſſiere veranlaßten Abſchweifung noch einmal zu dieſem zurückzukehren — leidet in ſeiner Darſtellung an den meiſten Bühnen an einer gewiſſen Eintönigkeit. Die Geſpräche des langen elften Auftritts werden vielfach durchweg ſtehend geführt, die Sprecher ſtehen vorne vor dem Souffleurkaſten herum, das Charakteriſtiſche der mit einer behaglichen Zecherei verbundenen Lagerſtimmung geht vielfach völlig verloren, und eine gewiſſe ermüdende Monotonie tritt in die Darſtellung. Das Stehen und Herumgehen der Perſonen in dieſer zweiten Hälfte des Stücks iſt im Gegenſatz

zu der ruhigen Behäbigkeit des erſten Teils gewiß inſofern begründet, als die Nachricht von der beabſichtigten Diverſion in die Niederlande eine gewiſſe Unruhe und Aufregung in das Lager geworfen hat. Dieſe Aufregung muß auch in der Art der Diskuſſion zum Ausdruck kommen. Aber auch hier haben wieder Ruhepunkte einzutreten, da und dort müſſen ſich einzelne Gruppen zum behaglichen Trunke an den Tiſchen zuſammenfinden. Der Text, namentlich die breiten, dozierenden Auseinanderſetzungen des Wachtmeiſters, bietet dazu mehrfach die erwünſchte Gelegenheit. Nur durch eine Anordnung, die auch hier wieder ruhige und ſitzende Gruppen ſchafft und eine gewiſſe Abwechslung in die Situation bringt, iſt es möglich, auch für dieſen Teil des Vorſpiels die richtige Steigerung zu ſchaffen und damit das wundervolle Finale des Reiterliedes zur vollen Wirkung zu bringen.

Bei dem Reiterlied ſelbſt hält man meiſtens noch allzuſehr an der überlieferten Schablone feſt und klammert ſich allzu ängſtlich an die Bühnenanweiſungen des Dichters. Das Ganze wird zu ſehr wie eine für das Publikum beſtimmte Opernnummer heruntergeſungen. Die Sänger der einzelnen Strophen kümmern ſich zu wenig um ihre Umgebung auf der Bühne; der Chor beteiligt ſich an dem Refrain ſchon von Anfang an in völlig gleicher Stärke wie bei der letzten Strophe. Bei dieſer aber befolgt man die veraltete und für die heutige Bühne nicht mehr maßgebende ſzeniſche Vorſchrift des Dichters: „Erſter Jäger faßt die zwei Nächſten an der Hand; die übrigen ahmen es nach, alle, welche geſprochen, bilden einen großen Halbkreis.“

Dieſe Anordnung, die in ihrer opernhaften Theatralik nach unſeren heutigen künſtleriſchen Anſchauungen ſchlechterdings nicht mehr zu brauchen iſt, wird vielfach noch dahin verſchlimmert, daß alle Perſonen bei der letzten Strophe nach hinten treten und bei dem Refrain in eine Reihe ausgerichtet und mit untergefaßten Händen im Takte der Muſik nach vorne marſchieren — eine künſtleriſche Anordnung, die dem Zuſchauer die bekannten Aktſchlüſſe der Operette und des Variété-Enſembles aufs lebendigſte in Erinnerung bringt.

Im Gegenſatze zu ſolcher öden Theatralik muß das Beſtreben der Regie darauf gerichtet ſein, dem Reiterlied im Einklang mit dem realiſtiſchen Charakter des ganzen Vorſpiels und ſeiner Darſtellung auf der heutigen Bühne den Charakter eines improviſierten Lagergeſanges zu geben, alles Opernmäßige aber energiſch auszumerzen. Des Wachtmeiſters Worte: „Erſt noch ein Gläschen, Kameraden!“ veranlaſſen, daß man ſich zum Teil noch einmal an die Tiſche ſetzt; als der erſte Sänger, der lombardiſche Küraſſier, die erſte Strophe des Liedes zu ſeiner nächſten Umgebung geſungen hat, beteiligt ſich am Refrain zunächſt nur der eine Tiſch, zu dem der Sänger gehört. Die folgende Strophe übernimmt ein anderer Tiſch. Erſt allmählich verſtärkt ſich der Chor, erſt allmählich ziehen ſich die Soldaten des Hintergrundes zur Teilnahme heran; alles erhebt ſich, man trinkt ſich zu und fällt ſich gegenſeitig in die Arme; in einem hinreißenden Taumel allgemeiner Begeiſterung klingt die letzte Strophe aus.

Von demſelben Geſichtspunkt aus iſt die muſikaliſche

Begleitung des Liedes zu behandeln. Die erſte Strophe wird zunächſt ohne jede Begleitung geſungen. Dann winkt man einen Pfeifer und einen Trommler heran, die zu akkompagnieren beginnen. Gegen Schluß wird das improviſierte Orcheſter durch einige Trompeten und eine große Trommel verſtärkt. Auch hier muß eine kunſtvolle Steigerung erzielt werden. In dieſem herrlichen Finale iſt eine theatraliſche Wirkung verborgen, die man bei der meiſt üblichen, durch die Ueberlieferung geheiligten Art der Darſtellung kaum zu ahnen pflegt. —

Die prachtvollen Expoſitionsſzenen, mit denen der erſte Akt der Tragödie eröffnet wird — ich lege hier und im Folgenden die Einteilung des Geſamtdramas (vgl. S. 49) zugrunde — ſind in der Hauptſache nicht leicht zu verfehlen, wenn für die Rollen des Illo, Buttler und Iſolani, dann die des Queſtenberg und Octavio Piccolomini die richtigen charakteriſierungsfähigen Kräfte zur Verfügung ſtehen. Die Stimmung der Generale und ihr übermütiges Selbſtbewußtſein gegenüber dem unwillkommenen Ueberbringer kaiſerlicher Befehle muß ſchon in ihrer Haltung und ihrem Mienenſpiele charakteriſtiſch zum Ausdruck kommen. Doch darf ihr offenbarer Unwille nicht in einer brüsken Verletzung der äußeren Formen zutage treten. Wenn Iſolani zu. Queſtenberg ſagt:

Ich ſehe ja,
Es iſt noch lang nicht alles Gold gemünzt

und ſich dabei nach der Vorſchrift des Dichters „vor ihn hinſtellt und ſeinen Anzug muſtert", ſo darf dies nicht da-

durch in plumper Weiſe verdeutlicht werden, daß Iſolani nach der goldenen Halskette des Miniſters greift. Das iſt eine grobe Unſchicklichkeit, die ſich Iſolani gegenüber dem kaiſerlichen Bevollmächtigten nicht herausnimmt. Die äußeren Formen müſſen von Wallenſteins Generalen überall eingehalten werden, in ihrem Verkehr mit Queſtenberg iſt äußerlich ſtets eine gewiſſe Diſtanz, eine gewiſſe froſtige, von aller Vertraulichkeit ferne Zurückhaltung zu wahren.

In der ſonſt ſo vortrefflichen Einführung von Max Piccolomini bildet die berühmte Rede über den Frieden eine gefährliche Klippe für den Darſteller. Mit vollem Recht fragt Tieck: „Wo bleibt da jener Max, der noch eben geſprochen hat?“ Der junge Soldat, der in jedem Worte ſo vortrefflich charakteriſiert war, geht mit einem Male verloren; es ſind Kontraſte, die nicht zu vereinigen ſind. Sie treten auf der Bühne noch weit auffallender zutage als im Buche. Nur eine ſtarke Kürzung jener Rede, eine Kürzung, die ſich durch ihre dichteriſche Schönheit nicht beeinfluſſen läßt, und wie ſie beiſpielsweiſe ſchon von den Meiningern verſucht wurde, iſt in der Lage, den Uebelſtand — nicht zu beſeitigen, wohl aber ihn weniger fühlbar zu machen und es wenigſtens ſcheinbar zu verhindern, daß die Rede gleich einer Konzertarie aus dem Rahmen des Ganzen herausfällt.

Nach dem Abgang Octavios und Queſtenbergs verwandelt ſich der Schauplatz für die zweite Szene des Aktes in den Saal beim Herzog von Friedland. Die einleitende Szene zwiſchen Seni und den Bedienten, welche die Stühle ſetzen, wird auf der Bühne faſt durchweg geſtrichen; ſehr

mit Unrecht; ſie ſollte unter allen Umſtänden geſpielt werden. Der lebendige und charakteriſtiſche kleine Auftritt iſt die denkbar beſte Einleitung für das Folgende und ſchlägt mit dem durch Seni vertretenen Motiv des Aberglaubens den richtigen Grundakkord für das Auftreten des Friedländers an. Auf die Ausführung der kleinen Szene muß freilich große Sorgfalt verwendet werden; die Vorbereitungen der Bedienten ſind in geheimnisvoller Emſigkeit zu vollziehen; auch das vom Dichter vorgeſchriebene Rauchfaß darf nicht fehlen. Das Geſpräch zwiſchen Seni und den Bedienten darf nirgends zu laut werden; für die ganze Szene hat ein gedämpfter Grundton zu herrſchen. Freilich müſſen Seni und die Bedienten, wenn der Auftritt wirken ſoll, in ſicheren ſchauſpieleriſchen Händen liegen. Iſt dies nicht möglich, ſo empfiehlt es ſich, den Dialog durch eine kleine ſtumme Szene zu erſetzen, wie ſie Schiller in dem für das Stuttgarter Theater beſtimmten Manuſkripte vorgeſchlagen hat (vgl. Vollmers kritiſche Ausgabe, 1880, S. 102).

Auch für den erſten Auftritt Wallenſteins und ſeine ſzeniſche Anordnung geben die Theaterhandſchriften einige nützliche Winke. Das zur Herſtellung der erſten Ausgabe verwendete Druckmanuſkript, auf dem auch die Theaterhandſchriften beruhten, ließ während des Geſpräches der Diener, bei dem Seni zuerſt fehlte, einen Friedländiſchen Kammerherrn und einen Pagen eintreten. Der Page erhielt durch jenen die Weiſung, dem Fürſten bei ſeinem Eintritt den Kommandoſtab auf einem Kiſſen zu überreichen. In den andern Handſchriften fehlt dieſe Epiſode des Kammer-

herrn mit dem dazu gehörigen Dialoge. Statt dessen bringt in der einen ein stummer Page, in der andern ein Kammerdiener den Kommandostab auf einem roten Kissen und legt ihn auf den Tisch neben des Herzogs Armsessel. Dann folgt die Bühnenanweisung: „Außen wird präsentiert und die Zimmerflügel geöffnet". In dem obenerwähnten Druckmanuskript nimmt Wallenstein dem Pagen den Kommandostab ab und legt ihn selbst auf den Tisch neben seinem Sessel. Auf seinen Wink entfernt sich sodann der Kammerherr mit dem Pagen.

Es ist anzuraten, diese szenischen Winke, die aus der endgültigen Druckausgabe leider völlig verbannt worden sind, auch für die heutige Aufführung zu verwerten.

Die Sitzung mit Questenberg wird meistens in der Weise geordnet, daß Wallenstein und seine Generale um einen langen Tisch gruppiert sind, während Questenberg zur Seite und abgesondert von den übrigen an einem kleinen Tische, wie an einem Katzentischchen, seinen Platz findet. Diese Art der Anordnung, die eher den Eindruck eines Kriegsrats, bei dem der kaiserliche Gesandte zufällig zugegen ist, als den eines feierlichen Empfangs des kaiserlichen Bevollmächtigten hervorruft, ist nicht zu empfehlen und entspricht wohl kaum der Vorstellung, die sich der Dichter selbst von dieser Szene gemacht hat. Es ist nirgends im Texte von einem großen Tische für Wallenstein und die Generale die Rede. In der Buchausgabe wird ausdrücklich nur von Stühlen gesprochen, die die Bedienten zu setzen haben. Die Handschriften allerdings schreiben vor, daß die Diener „Tische und Stühle" zurechtstellen. Doch scheint der

Dichter hierbei nicht an die übliche lange Tafel gedacht zu haben, ſondern höchſtens an einen kleinen Tiſch neben Wallenſteins Seſſel, wo u. a. der Kommandoſtab des Fürſten niedergelegt wird. Das beſte Arrangement, wie es ſich aus dem Charakter der Situation ergibt, iſt daher das folgende: die Stühle, zwölf an der Zahl, wie Seni beſtimmt hat, ſtehen frei, in einem großen Halbkreis, zur einen Seite ein beſonders ſtattlicher Seſſel für den Fürſten, daneben ein kleines Tiſchchen; dem Fürſten gegenüber und durch einen kleinen Zwiſchenraum von den Generalen getrennt, der Seſſel für Queſtenberg. Dieſer erhält dadurch einen Platz, wie er ſeiner Würde entſpricht, Wallenſtein hat ihn und — was ſehr wichtig iſt — ſeine Generale direkt im Auge; die Freiheit des Schauplatzes, der durch keine lange Tafel beengt wird, geſtattet im weiteren Verlauf der Szene eine zwangloſe Bewegung und Gruppierung der Perſonen.

Der Eintritt Queſtenbergs mit den Generalen und ſein Empfang durch Wallenſtein muß von einem gewiſſen feierlichen Zeremoniell begleitet ſein. Will man während ſeines Eintritts etwa vom Vorzimmer her das Kommando für die Ehrenbezeugung der Wache und obendrein, da Queſtenberg der Ueberbringer kaiſerlicher Befehle iſt, einen von Trompeten geblaſenen Parademarſch vernehmen laſſen, ſo mag das hingehen und bei guter, diskreter Ausführung nicht zu beanſtanden ſein. Gibt man Queſtenberg dagegen, wie es ebenfalls zu ſehen iſt, eine bewaffnete Ehreneskorte bei, die vor ihm hermarſchiert, ſich in zwei Gliedern zu beiden Seiten des Eingangs aufſtellt und auf Buttlers, des Dragonerchefs, Kommando (!) präſentiert, ſo iſt das ein

ebenſo unnötiges, wie törichtes Regiemätzchen, das energiſche Zurückweiſung verdient (vgl. Holtzendorff, Leipziger Dramaturgie, Grenzboten 1903).

In der Audienzſzene ſelbſt hat man auf unſerer Bühne vielfach den Eindruck, als ob man bei einer Stadtratsſitzung in Krähwinkel zugegen ſei. Wallenſteins kurze ſarkaſtiſche Zwiſchenbemerkungen („Zur Sache, wenn's beliebt", „Von welcher Zeit iſt denn die Rede, Max?", „Ueber der Beſchreibung da vergeſſ' ich den ganzen Krieg" uſw.) verfehlen nicht, die behaglichſte Heiterkeit bei den Generalen hervorzurufen. Sie quittieren jede derartige Bemerkung ihres Chefs mit einem lauten, für dieſen höchſt ſchmeichelhaften Gelächter, gerade als ob der präſidierende Bürgermeiſter einen vortrefflichen Witz vom Stapel gelaſſen hätte. Es herrſcht eine wahrhaft beneidenswerte Gemütlichkeit in dieſer edlen Verſammlung. — Es ſollte nicht nötig ſein, darauf hinzuweiſen, daß die innere Freude, womit die Generale die ſarkaſtiſchen Hiebe ihres Generaliſſimus gegen den Hofmann verfolgen, ſchon aus Rückſichten der Courtoiſie zu keinem verletzenden äußeren Ausdrucke gelangen darf. Höchſtens die Mimik der Oberſten darf in diskreteſter Weiſe da und dort ihre innere Stellungnahme verraten. In ihrer Haltung aber haben ſie eine eiſerne Ruhe zu bewahren, jede laute Aeußerung oder ein Lachen gar iſt auf das ſtrengſte zu verpönen. Die ganze Situation, die Perſönlichkeit des Fürſten vor allem mit ihrer geheimnisvollen Macht und die Anweſenheit des kaiſerlichen Bevollmächtigten: dies alles hält die Gemüter im Bann und legt ihnen den Zwang ſtrengſter Etikette auf.

Hat Wallenſtein geſprochen, ſo muß eine Ruhe herrſchen, daß man eine Stecknadel könnte fallen hören. Freilich dürfen Wallenſteins Worte, wenn der richtige Eindruck erzielt werden ſoll, nicht, wie es häufig geſchieht, in einem gemütlichen Biedermaiertone, mit einem abſichtlichen Hinarbeiten auf die humoriſtiſche Wirkung, geſprochen werden; in höhnendem, ſchneidendem Sarkasmus, ohne jede Bewegung in Haltung und Geſicht, müſſen Wallenſteins Zwiſchenreden wie ſcharfe Schwerthiebe die ſchwüle Atmoſphäre der gewitterſchwangeren Luft durchſauſen. Je ruhiger und gemeſſener, je zeremonieller und kälter die Haltung ſämtlicher Perſonen in der erſten Hälfte der Audienz iſt, deſto bedeutender wirkt die Erregung, die mit der Verkündigung der kaiſerlichen Forderungen und Wallenſteins Antwort, dem Coup ſeines ſcheinbaren Rücktritts, mit einem Male zum exploſiven Ausbruch kommt und den Schluß dieſes Aktes zu einer grandioſen dramatiſchen Wirkung emporführt.

Die Heranziehung der Handſchriften geſtattet an zwei Stellen dieſes Aktes eine nützliche Retuſchierung des Textes. In dem Geſpräche Wallenſteins mit Illo und Terzky (Picc. II, 6), wo jener ſich über die Stimmung der Generale unterrichten läßt und Illo ihn zunächſt der Ergebenheit Iſolanis verſichert, folgte in dem urſprünglichen Manuſkript noch die folgende, ſpäter geſtrichene Stelle:

Wallenſtein [mit Bezug auf Iſolani]. Der hohle
Menſch! — Und Buttler, der Dragoner?
Illo. Was haſt du mit dem ſtillen Mann gemacht?
Der kommt hieher, ganz Ernſt für dich und Eifer.

Wallenſtein. Er iſt der Unſre, und ich weiß warum.

Dieſe Worte müßten für die Aufführung unbedingt wiederhergeſtellt werden; denn ſie ſind ſehr charakteriſtiſch für Wallenſtein und die urſprünglich vom Dichter beabſichtigte Anlage des Charakters und bereiten in vorzüglicher Weiſe, namentlich wenn der Darſteller ihnen den notwendigen Nachdruck gibt, auf das beſondere Verhältnis des Fürſten zu Buttler vor. Schiller hat dieſe Stelle ſpäter geſtrichen, wohl von der inſtinktiven Empfindung geleitet, daß das urſprüngliche Bild ſeines Helden ſich während der Arbeit immer mehr verſchoben hatte, daß jene Stelle zu dem Bilde des idealiſierten Wallenſtein nicht mehr recht paßte und daß es im Intereſſe dieſes poetiſchen Wallenſtein ratſam war, die Erinnerung an die gegen Buttler begangene Gemeinheit möglichſt wenig im Geſamtbilde hervortreten zu laſſen.

Auch am Schluß der großen Audienzſzene hatte die Handſchrift einen längeren Zuſatz: zwei längere Reden Iſolanis und Buttlers, in denen die heftige Erregung der Generale ſtellenweiſe ſehr charakteriſtiſch, wenn auch im ganzen zu breit, zum Ausdruck kam. Es wäre empfehlenswert, an dieſer Stelle wenigſtens die folgenden drei Verſe:

Stehn wir gelaſſen da und ſehen zu,
Wie dieſes Bayern Ränke und der Pfaffen
Zum zweitenmal den Feldherrn von uns reißen?

die an dieſer Stelle ſehr lebendig und charakteriſtiſch wirken, in den Bühnentext aufzunehmen und ſie Buttler, der

nach einer Korrektur des Dichters auch die Worte Iſolanis ſprechen ſollte, in den Mund zu legen.

Im zweiten Akte des Geſamtdramas handelt es ſich, wie ſchon oben angedeutet, in erſter Linie darum, die wundervollen Kontraſte dieſes Aktes bei der Aufführung zur vollen Geltung zu bringen. Von dem Mittelpunkt, dem glänzenden Bilde des Banketts, müſſen ſich die beiden umrahmenden Szenen in wirkſamer Weiſe abheben. Dieſes Kontraſtes wegen und ebenſowohl aus techniſchen Gründen empfiehlt es ſich, für die erſte Szene des Aktes (P. III) ein möglichſt kurzes und intimes Zimmer zu wählen, hinter dem der ganze ſzeniſche Aufbau des Bankettes fertig gerichtet ſteht. Ein Kamin zur Seite mit brennendem Feuer gebe dem kleinen Raume den Reiz behaglicher Traulichkeit. Es iſt ſpäter Abend, das Bankett hat bereits begonnen. Es iſt alſo vollauf begründet, dieſe Szenen in ein ſtimmungsvolles Halbdunkel zu hüllen, welches das helle, farbenſatte Bild des Banketts durch die unmittelbar darauf folgende Verwandlung zu umſo größerer Wirkung bringt. Man beſchränke die Rampenbeleuchtung auf das Notwendigſte und laſſe als Lichtquelle hauptſächlich einen brennenden Armleuchter und das Kaminfeuer wirken. In dem nur ſpärlich beleuchteten Raume kommt die in helle Seidengewandung gekleidete Figur der Thekla, der eigentliche Mittelpunkt dieſer Auftritte, zu beſonders wirkſamer maleriſcher Geltung, und die Szenen zwiſchen ihr und Max erhalten in dem traulichen Halbdunkel des Gemaches und in der Beleuchtung des flackernden Kaminfeuers einen gewiſſen intimen und traulichen Stimmungsreiz, der ihnen

völlig fehlt, wenn man ſie, wie ſo häufig, in einem großen und tiefen, reichlich beleuchteten Theaterſaale ſpielen läßt.

Bei den Worten der Gräfin Terzky (P. 1682):

Was war das? Hört ihr nichts? Mir war's, als hört' ich
Im Tafelzimmer heft'gen Streit und Lärmen

und weiter unten (P. 1756):

Ich höre Lärmen — Fremde Stimmen nahen

wäre es ebenſo unnötig wie fehlerhaft, wenn die Regie dieſe Stellen durch ein dementſprechendes Geräuſch hinter der Szene illuſtrieren wollte. Man braucht keineswegs, wie Peterſen möchte (a. a. O. S. 209), mit Beſtimmtheit anzunehmen, daß die Gräfin jene Geräuſche bloß fingiere, „das erſte Mal, um die Liebenden allein zu laſſen, das zweite Mal, um ſie zu trennen". Zum mindeſten bei der erſten Stelle ſcheint mir ein derartiger Zweifel in die Wahrhaftigkeit der Gräfin kaum am Platze zu ſein. Der heftige Streit und das Lärmen im Tafelzimmer iſt durchaus wahrſcheinlich, und ihre Wahrnehmung durch das Ohr der Gräfin iſt ein kleiner Meiſtergriff, um in ebenſo unauffälliger wie ſtimmungsvoller Weiſe auf die unmittelbar folgende Bankettſzene vorzubereiten. Daß die Gräfin dieſes Geräuſch als willkommenen Vorwand benutzt, um die Liebenden allein zu laſſen, iſt dadurch keineswegs ausgeſchloſſen. Auf keinen Fall aber darf das von der Gräfin erwähnte Geräuſch, das ja nur als etwas Unbeſtimmtes und kaum Vernehmbares zu ihrem Ohre dringt, von dem Ohre des Zuſchauers vernommen werden. Der ganze Reiz

dieſer Stelle, die mächtig auf die Phantaſie des Hörers wirken muß, wird mehr oder minder abgeſchwächt, wenn jenem Geräuſch eine plumpe Verſinnlichung durch die Künſte des Inſpizienten zuteil wird.

Die an ſich nicht eben wichtige Frage iſt dadurch beachtenswert, daß ſie ein gewiſſes allgemeines Intereſſe bietet. Faſt durchweg tritt in der modernen Regie die Anſchauung zutage, daß jedes Geräuſch, das im Dialoge erwähnt wird, eine dementſprechende Verſinnlichung durch die realen Mittel der Bühne zu erfahren habe. Dabei muß natürlich nach Art und Stärke des betreffenden Geräuſches unterſchieden werden. Iſt die Rede von einem Kanonenſchuß, der die auf der Bühne verſammelten Perſonen in die Höhe ſchreckt, ſo muß dieſer Kanonenſchuß auch vom Zuſchauer vernommen werden; ſonſt möchte dieſer leicht auf die Vermutung geraten, daß er an unheilbarer Taubheit leide. Ein anderes iſt es, wenn es ſich um ſchwächere und leiſere Geräuſche handelt, beſonders um ſolche, die der Sprecher auf der Bühne ſelbſt nur unbeſtimmt zu erkennen glaubt. In ſolchen Fällen iſt es völlig verkehrt, dieſe Geräuſche auch dem Ohre des Zuhörers verſinnlichen zu wollen. Denn die Konvention des modernen Theaters ſetzt eine gewiſſe Entfernung des Zuſchauers von der idealen Welt des Spiels voraus, die es als vollkommen unnötig erſcheinen läßt, daß jedes Geräuſch, von dem auf der Bühne die Rede iſt, bis zu den Ohren des Publikums dringt. Selbſt die ſzeniſchen Vorſchriften des Dichters ſind in dieſer Beziehung für den Regiſſeur nicht immer maßgebend. Mit vollem Recht wirft Peterſen (a .a. O. S. 210) die Frage

auf, ob viele diesbezügliche ſzeniſche Angaben von Schillers Jugenddramen (ſo in Fiesko: „man hört kommen", „man hört den Mohren", „man hört die Riegel aufſchieben") auf der Bühne der Verwirklichung bedürfen. Noch viel weniger iſt eine ſolche natürlich geboten, wo es ſich um Geräuſche handelt, die ausſchließlich im Dialoge erwähnt werden. Es ſteht im Zuſammenhang mit dem unſeligen Streben nach einer fortwährenden Verdeutlichung, wenn man auch hier durch die Verſinnlichung jedes leiſeſten Geräuſches, von dem im Text die Rede iſt, dem Hörer alle und jede Phantaſietätigkeit erſparen möchte. Durch ein ſolches Streben der Regie wird vielfach das gerade Gegenteil von dem erreicht, was ſie erreichen möchte: durch die plumpe Realität des betreffenden Geräuſches wird die Stimmung gefährdet, anſtatt daß ſie gehoben wird.

In Theklas abſchließendem Kaſſandra-Monologe hat die Tafelmuſik des Banketts, deren richtige Mitwirkung hier von der höchſten Wichtigkeit für die Stimmung der Szene iſt, entgegen der Vorſchrift des Buches und in Uebereinſtimmung mit dem Texte der Theaterhandſchriften, ſchon nach dem Verſe „Zum Todeskampf gegürtet, tritt ſie auf" (V. 1898) einzuſetzen. An der Stelle, wo die Buchausgabe die Muſik zum erſten Male hörbar werden läßt, alſo nach V. 1906, ſchreibt die Stuttgarter Theaterhandſchrift alsdann vor: „Die Tafelmuſik wird lauter". Dieſe Anordnung iſt der des endgültigen Buches entſchieden vorzuziehen und auch den heutigen Aufführungen zugrunde zu legen. Denn die ſeheriſche Ekſtaſe, zu der ſich Theklas Rede mit den Worten „Es geht ein finſtrer Geiſt durch

dieſes Haus", den Rahmen der dichteriſchen Geſtalt beinahe ſprengend, mit einem Male zu erheben beginnt, gewinnt an Glaubhaftigkeit und überzeugender Gewalt, wenn ihr in der rauſchenden Muſik das anregende und befeuernde Element ſtützend und ſtimmungfördernd zur Seite tritt. Es iſt von beſonderer Wichtigkeit, daß Theklas Rede ſchon von der bezeichneten Stelle an unter dem ſuggeſtiven Einfluſſe der fernen Tafelmuſik zu ſtehen ſcheint.

Nach Schluß der Szene hat die Muſik ſodann weiterzuſpielen und die offene Verwandlung zu begleiten; ſie geht zum Schluß in die Melodie des Reiterliedes über; als dieſe einſetzt, muß die Verwandlung vollzogen ſein; auf den erſten Einſatz des nunmehr in voller Tonſtärke erklingenden Reiterliedes zeigt ſich das Bild des feſtlich erleuchteten Bankettſaals; die Spielleute von Terzkys Regiment ziehen, wie vorgeſchrieben, das Lied ſpielend, um die Tafeln herum. Es iſt kaum möglich, eine ſchönere und wirkungsvollere Verbindung zweier unmittelbar zuſammengehörigen Szenen zu finden, als die, wie ſie ſich hier durch die Tafelmuſik auf das natürlichſte und zwangloſeſte ergibt. Würden dieſe Szenen ein einziges Mal in der hier angedeuteten Art der Aufführung geſpielt und miteinander verbunden werden, ſo würde die Barbarei, ſie durch ein Fallen des Vorhangs und eine lange Aktpauſe auseinander zu reißen und die muſikaliſche Ueberleitung, ihre organiſche Verbindung, in der Mitte entzwei zu ſchneiden, von da an völlig unerträglich erſcheinen. Es iſt eben auch hier, wie Werder in anderem Zuſammenhange ſagt: man hat das Richtige noch nie geſehen und darum nimmt man keinen Anſtoß an

dem Verkehrten, wie es durch die Ueberlieferung geheiligt ist.

Für das Gastmahl selbst haben die Meininger ein glänzendes Vorbild geschaffen, das in verschiedenen Punkten nur schwer überboten werden kann.

Von der szenischen Anordnung, wie sie dem Dichter vor Augen schwebte, gibt die ausführliche dekorative Vorschrift dieses Aktes ein ziemlich deutliches Bild. Sie wird ergänzt durch einige in der Druckausgabe später getilgte szenische Bemerkungen der Theaterhandschriften. So zeigt u. a. die Angabe: „Die offenstehende Mitteltüre öffnet den Prospekt noch auf eine vierte, gleich stark besetzte Tafel", wo der Zuschauer sich die „vierte" Tafel, von der die szenischen Vorschriften der Druckausgabe nichts wissen und die nur einmal (P. 2119) flüchtig erwähnt wird, zu denken hat. Ein Bericht, der uns über die erste Berliner Aufführung des Stückes erhalten ist, zeigt in interessanter Weise, wie die Absichten des Dichters, im Anschluß an die Angaben der Theaterhandschriften, hier verwirklicht wurden. Der Berichterstatter erzählt (vgl. Petersen, S. 186):

„Ein alt gotischer Saal, zwar in unverkrüppeltem gotischem Geschmack, doch ohne die Sitten der Zeit zu beleidigen, war von Herrn Verona für dieses Schauspiel gemalt worden. Ein freistehender Säulengang quer über die Bühne hin scheidet ein Drittel des Saales von dem vorderen Raume. Vor diesem Säulengange war die erste Tafel zu acht Personen, deren vordere Seite nach dem Zuschauer zu unbesetzt war. Hinter den Säulen war auf

beiden Seiten eine Tafel von ſechs Perſonen, im Hintergrunde eine Tafel von acht Perſonen, welche auf beiden Seiten beſetzt war."

An der Anordnung der Tiſche, wie ſie hier beſchrieben wird, hält man auch heute noch in der Hauptſache feſt und trägt dem modernen Empfinden nur inſofern Rechnung, als man, ohne eine allzu weit gehende Rückſicht auf das liebe Publikum, auch die „vordere" Seite der erſten Tafel mit Gäſten beſetzt. Daß bei jener Berliner Aufführung ein Säulengang den Saal in zwei Hälften trennte und der auf dieſe Weiſe von der Hinterbühne abgetrennte vordere Teil des Saales nur e i n e Tafel enthielt, beruht ebenfalls auf der urſprünglichen, nur handſchriftlich erhaltenen ſzeniſchen Vorſchrift des Dichters: „Ein großer feſtlich erleuchteter Saal, in der Vertiefung desſelben eine reich ausgeſchmückte Tafel, an welcher Octavio Piccolomini, Terzky, Iſolani mit noch ſechs anderen Kommandeurs ſitzen und für den jüngern Piccolomini ein Platz leer gelaſſen iſt. Die Mitteltüre öffnet den Proſpekt in eine Reihe von Zimmern, welche mit ähnlichen Tafeln beſetzt ſind."

Dieſe Teilung der Bühne in zwei oder mehrere Säle hat der Dichter in den ſzeniſchen Vorſchriften der endgültigen Druckausgabe preisgegeben, vielleicht um der jeweiligen Inſzenierung einen gewiſſen Spielraum zu laſſen. Es iſt nicht zu leugnen, daß dieſe Teilung des Raumes manche ſchätzenswerten Vorteile bot. Sie rückte den Hauptlärm des Bankettes dem Hörer etwas ferner und brachte dadurch die Dialogſzenen, die auf der Vorderbühne ſpielen, mehr zur Geltung. Nur mußte, wie es bei der Berliner

Erſtaufführung geſchah, die Mitteltür des Proſpektes, der die beiden Säle trennte, der beſſeren Ueberſicht wegen zu einem Säulengange erweitert werden. Auf der heutigen Bühne, wo man ausſchließlich den Text der Druckausgabe benutzt, hat man von einer Teilung des Saales faſt durchweg Abſtand genommen. Nur bei einer neueren Inſzenierung des Werkes in München (1899) hat man ſich, wohl ohne es zu ahnen, den urſprünglichen Intentionen des Dichters inſofern wieder genähert, als man den eigentlichen Bankettſaal mit den Tafeln durch einen ſchräg geſtellten Säulengang von der Vorderbühne, einer Art von Vorſaal mit Schenktiſch, abtrennte (vgl. das Dekorationsbild in Bühne und Welt I, 1, S. 369). Die Intentionen waren dabei ohne Zweifel dieſelben, wie die, die dem Dichter vor Augen geſchwebt hatten, nur mit dem Unterſchiede, daß in München auch die erſte Tafel von der Vorderbühne in den hinteren Teil des Saales verbannt wurde. Die Vorteile, die eine ſolche Teilung bietet, ſind unter allen Umſtänden derart, daß es ſich wohl verlohnt, die Frage in Erwägung zu ziehen und ſich bei der Inſzenierung der urſprünglichen ſzeniſchen Angaben der Schillerſchen Handſchriften zu erinnern.

Auf jeden Fall muß die Inſzenierung den richtigen Ausgleich zu finden ſuchen zwiſchen den Forderungen, die an die Lebendigkeit des Geſamtbildes zu ſtellen ſind, und denen, die ſich durch die Rückſicht auf die Deutlichkeit des im Vordergrund zu führenden Dialoges naturgemäß ergeben. Es iſt in der Tat nicht leicht, dieſen Dialog zur gewünſchten Geltung zu bringen, ohne Auge und Ohr der Zuſchauer

durch die Vorgänge des Hintergrundes allzuſehr abzulenken. Aus dieſer Erwägung heraus hat man den Dialog namentlich in der erſten Hälfte des Bankettaktes teilweiſe ungebührlich zuſammengeſtrichen. Unter dieſer Prokruſtes-Prozedur hat vor allem die Szene des Kellermeiſters empfindlich gelitten. Man pflegt ſie meiſtens in einer Weiſe zu verkürzen, daß nur einige ganz dürftige Reſte davon übrig bleiben und die prächtige Figur des Kellermeiſters völlig farblos zu werden droht. Das iſt im höchſten Grade zu bedauern. Denn die Szene iſt in ihrem farbenſatten Zeitkolorit und in der natürlichen, ungezwungenen Weiſe, womit ſie die hiſtoriſche Perſpektive erweitert, ein kleines Meiſterſtück und ein wahres Juwel des ganzen Werkes. In ihrer ganzen Ausdehnung iſt ſie freilich bei den großen Schwierigkeiten, mit denen ſie im Enſemble des Bankettes zu ringen hat, etwas zu lang. Trotzdem müßte von der Beſchreibung des goldenen Pokales, die vielfach gänzlich geſtrichen wird, wenigſtens ein Teil für die Aufführung gerettet werden. Vor allem iſt der Schluß des Geſpräches zwiſchen Neumann und dem Kellermeiſter zu erhalten. Es iſt kaum möglich, den Hörer lebendiger und ſchöner mitten hinein in die Zeit des großen Krieges zu verſetzen, als mit den herrlichen Worten, die der Kellermeiſter erwidert, als Neumann den Fenſterſturz von Martinitz und Slawata auf dem Schildlein des Kelches bewundert:

Schweigt mir von dieſem Tag, es war der drei-
Undzwanzigſte des Mais, da man eintauſend
Sechshundert ſchrieb und achtzehn. Iſt mir's doch,
Als wär' es heut, und mit dem Unglückstag

Fing's an, das große Herzeleid des Landes.
Seit dieſem Tag, es ſind jetzt ſechzehn Jahre,
Iſt nimmer Fried geweſen auf der Erden.

Für die folgende große Schlußſzene iſt es vor allem wichtig, daß die Geſtalt Octavios, was vielfach verſäumt wird, gehörig herausgearbeitet und in ihrer nüchternen geiſtigen Ueberlegenheit in einen markanten Gegenſatz zu ſämtlichen übrigen gebracht werde. Iffland ſoll hier ſeinerzeit Vortreffliches geleiſtet haben. Der Berichterſtatter der Jahrbücher der preußiſchen Monarchie beſchrieb ſein Spiel während des Banketts: „Er war emſig bemüht, zu ſprechen und ſah doch alles; wie längſt entſchloſſen und ſorglos ging er mit raſchen feſten Schritten hin, um die Eidesformel zu unterſchreiben, und durchforſchte ſie doch mit den Augen; wie Buttler, Terzky und Illo vertraut reden, ſchreitet er nicht ſchleichend, ſondern feſt vorbei, um ſich einen Becher Wein zu holen; er hört, und niemand von der Geſellſchaft kann es bemerken, daß er horcht."

In der Schlußſzene des Banketts hat ſich der Darſteller des trunkenen Illo vor den unſchönen naturaliſtiſchen Uebertreibungen, zu denen die Rolle ſehr leicht und gern verführt, auf das ſtrengſte zu hüten. Auch in den extravaganteſten Ausſchreitungen der Trunkenheit darf das Gebot einer gewiſſen äſthetiſchen Schönheit bei Schiller nicht verloren gehen. Auch ſonſt verleitet die Rolle des Illo den Darſteller ſehr häufig dazu, die wilde Rohheit des Charakters auch auf die Art der Darſtellung zu übertragen. Ein roher Charakter braucht nicht künſtleriſch roh geſpielt zu werden.

Für die letzte Szene des Aktes (P. V), die dem Schluß des Bankettes wiederum in einer blitzſchnellen Verwandlung zu folgen hat, muß ein möglichſt kleines und enges Zimmer in kürzeſter Bühnentiefe verwendet werden. Der Raum verlangt nicht mehr Größe, als ſie notwendig iſt, um zwei Perſonen die unerläßliche Bewegungsfreiheit zu geſtatten. Auch die Beleuchtung iſt wegen des Kontraſtes zum Vorangegangenen ſo dunkel als möglich zu halten. Nur der vom Kammerdiener gebrachte Leuchter verbreitet ein ſpärliches Licht in dem nächtlichen Dunkel des Gemachs. Eine gewiſſe Dämpfung des Tones, der nur in Marens letzten Reden nach dem Abgang des Kornetten einer freien und kraftvollen Entfeſſelung des Organes zu weichen hat, wird der Feſthaltung der Stimmung in dieſer wirkungsvollen Schlußſzene des zweiten Aktes ſehr zu ſtatten kommen.

Das aſtrologiſche Zimmer des dritten Aktes iſt von dem Dichter ſelbſt, durch die ſzeniſchen Vorſchriften und durch verſchiedene Stellen des Textes, in ſeiner dekorativen Anordnung beſchrieben worden. Von großer Wichtigkeit für die Wirkung dieſes Aktes, der ſich, wie ſchon bemerkt, nach einer ganz kurzen Pauſe an den vorangehenden anzuſchließen hat, iſt die Beſetzung und künſtleriſche Wiedergabe des Obriſten Wrangel. Wird die Rolle aus Perſonalmangel von irgend einem dritten Liebhaber geſpielt, der von der Kunſt der Charakteriſierung nicht die entfernteſte Ahnung hat und mit roſenroten Wängchen und einem wohlgepflegten Schnurrbärtchen aus der Kuliſſe tritt, ſo wird der ganze Eindruck der hochbedeutenden Szene damit

zu nichte gemacht. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß Wrangel in der Maske eines älteren und gereiften Mannes geſpielt werden muß. Die Rolle verlangt unbedingt einen erſten Schauſpieler, einen Charakteriſtiker, der ebenſowohl durch die äußere Erſcheinung, durch das wettergebräunte Antlitz des alten Kriegsmannes, durch eine gewiſſe Schwere in Gang, Haltung und Bewegung und vor allem durch die paſtöſe Breite des Vortrags ein Bild dieſes ſchwediſchen Oberſten zu geben vermag. Der Darſteller des Wrangel muß dem des Wallenſtein abſolut ebenbürtig ſein, wenn die richtige Wirkung erreicht werden ſoll. Wie zwei verſchiedene Welten treten ſich die beiden ſtreitenden Mächte hier in ihren Führern entgegen. Wie ein leibhaftiges Abbild des im Sand von Lützen gefallenen Schwedenkönigs, wie ein Guſtavus Adolphus redivivus, ſo muß dieſer Guſtav Wrangel, „Oberſt vom blauen Regimente Südermannland", hier vor die Augen des Zuſchauers treten. Breit und gemeſſen, klar, gedrungen und beſtimmt, weit entfernt von aller ſalopp-naturaliſtiſchen Verkürzungsmethode — von vielſagenden und inhaltreichen Pauſen unterbrochen, müſſen die Reden des ſchwediſchen Oberſten geſprochen werden. Daß es für Bühnen, die nicht über ein außergewöhnlich reiches Perſonal verfügen, unendlich ſchwer iſt, der Rolle des Wrangel einen genügenden Vertreter zu geben, iſt leider nicht zu ändern. Man wird, namentlich bei der Aufführung des Werkes in einem Zuge, zu vielfachen Doppelbeſetzungen greifen müſſen; ſie ſind weit weniger ſchlimm und ſtörend, als die Beſetzung wichtiger Rollen durch Handlanger der Kunſt.

Es braucht wohl kaum daran erinnert zu werden, daß die Bezeichnung „vom blauen Regimente Südermannland" weder auf den Waffenrock noch auf die Feldbinde, sondern auf die Fahne des betreffenden Regimentes zu beziehen ist. Eine Uniformierung in unserm Sinne war jenen Zeiten unbekannt. Die Feldbinde, die den Offizier auszeichnete, war zur Zeit des dreißigjährigen Krieges bei den Kaiserlichen rot, bei den Schweden grün. Die blaue Farbe braucht also in der Kostümierung Wrangels keinen Ausdruck zu finden. Darnach scheint man schon bei der ersten Weimarer Aufführung verfahren zu haben. Böttiger berichtet über Wrangels Kostüm (Petersen S. 272): „Auch die Tracht des schwedischen Obersten im schwarzen Waffenrock und herabgekrempten Federhut gab der ganzen Figur eine lebendige Wahrheit und setzte sie allen übrigen des Wallensteinischen Lagers auffallend entgegen."

Von der Darstellung Wallensteins in der Szene mit der Gräfin Terzky war schon oben (S. 99 ff.) die Rede. Die Schlußworte dieses Aktes:

Frohlocke nicht!
Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte.
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte.
Den Samen legen wir in ihre Hände,
Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende

pflegt der Darsteller gewöhnlich, nicht uneingedenk des bewährten Abgangsrezeptes des seligen Bök, im höchsten Fortissimo, mit Aufgebot aller seiner Lungenkräfte, dem Publikum pathetisch entgegenzuschleudern. Im Gegensatze zu

ſolchen geſchmackloſen alten Theatermanieren ſollte der Darſteller verſuchen, mit dem hier auftauchenden Gedanken an „des Schickſals Mächte“ die viſionäre Stimmung in Wallenſtein zum Durchbruch gelangen zu laſſen. Es hat im Verlauf jener Worte ein allmähliches Ritardando einzutreten, die Augen nehmen einen unheimlich-viſionären Ausdruck an und ſtarren wie verglaſt in das Leere, leiſe abnehmend verhauchen die beiden letzten Verſe in einem beinahe tonloſen Pianiſſimo. Wie Todesahnen muß es über dieſen Worten liegen. Durch eine ſolche Art der Darſtellung kommen erſtens die Intentionen des Dichters zur Geltung, und zweitens wird dem Akt durch den Gegenſatz der viſionär verklingenden Schlußworte zu der fieberhaften Aufregung des vorangehenden Dialogs ein ebenſo charakteriſtiſcher wie im vornehmen Sinne des Wortes wirkungsvoller Abſchluß gegeben.

Der *vierte Akt* des Dramas gliedert ſich in drei ſzeniſche Bilder. In der Mitte des Aktes ſteht die in Piccolominis Wohnung ſpielende Szene, die Octavios Machinationen zeigt; ſie wird eingeſchloſſen von der einleitenden Szene, Wallenſteins Unterredung mit Max und der Traumerzählung, einerſeits, und der großen Szene, in der ſich der ganze Niedergang des Wallenſteiniſchen Geſchicks vollzieht (W. T. III), andrerſeits. Es wäre ratſam, den beiden umſchließenden Szenen dieſelbe Dekoration zu geben, alſo ſchon für den Beginn des Aktes dasſelbe Zimmer zu wählen, das den letzten Szenen, die dem dritten Akte von Wallenſteins Tod entſprechen, als Hintergrund dient. Das gewährt zunächſt den techniſchen Vorteil, daß die Vor-

bereitung dieſes Zimmers in den großen Zwiſchenakt zwiſchen dem dritten und vierten Akte verlegt werden kann; die Verwandlung dieſes Zimmers für die Mittelſzene, die nur das kurze und ganz einfach gehaltene Zimmer in Octavios Wohnung verlangt, darf keinerlei Schwierigkeiten bereiten. Jene Anordnung gewährt vor allem aber den inneren Vorteil, daß ſich die Szene, wo Wallenſtein den Verrat Octavios erfährt, auf demſelben Schauplatz abſpielt, wo er Illo und Terzky kraft des „Pfandes", das er „vom Schickſal ſelbſt" in Händen hat, kurz vorher zu überzeugen ſuchte, daß Octavio der treuſte ſeiner Freunde iſt. Derartige ſcheinbare Aeußerlichkeiten ſind von einer nicht zu unterſchätzenden Bedeutung für die theatraliſche Wirkung. Wenn der Zuſchauer den Feldherrn, als die Nachricht von Octavios Treuloſigkeit zerſchmetternd über ihn hereinbricht, in demſelben Zimer und genau in derſelben Umgebung erblickt, wie vorher, wenn er ihn betäubt von jener Nachricht in denſelben Seſſel ſinken ſieht, auf deſſen Lehne geſtützt er kurz vorher mit der Sicherheit des Wahnſinns die Erzählung von dem Traume ſprach, ſo wird ihm durch die mit der Oertlichkeit verbundene Gedankenkonnexion die Erinnerung an das Frühere in einer geradezu ſuggeſtiven Weiſe vor die Phantaſie geführt: die Ironie der tragiſchen Verkettung wird hier durch die äußeren Mittel der theatraliſchen Kunſt in eine beſonders helle und wirkſame Beleuchtung gerückt.

Die Traumerzählung ſelbſt muß der Darſteller — eine Bemerkung, die kaum nötig ſein ſollte! — ſtehend ſprechen, am beſten an den Rücken eines hohen Stuhles in leich-

ter Weiſe angelehnt. Sitzt Wallenſtein und ladet womöglich noch die beiden andern, ehe er zu erzählen beginnt, durch eine dementſprechende Handbewegung ein, dasſelbe zu tun, ſo kommt eine biedermänniſche Gemütlichkeit in die Situation, die in einem ſeltſamen Kontraſte zu dem Inhalt von Wallenſteins Erzählung ſteht.

Tieck hat uns eingehend und anſchaulich beſchrieben, wie der Schluß dieſer Erzählung von Fleck und Eßlair ſeiner Zeit geſprochen wurde. Die Verſe:

Und dieſes Tieres Schnelligkeit entriß
Mich Banniers verfolgenden Dragonern.
Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,

ſprach Eßlair „voll und mit ſtarkem Akzent, am meiſten hob er den dritten heraus, dann machte er eine lange Pauſe, ging vor und ſagte proſaiſch, gebrochen, nur eben noch verſtändlich, im leichteſten Ton der Konverſationsſprache“:

Und Roß und Reiter ſah ich niemals wieder.

Es mag nicht unangebracht ſein, dieſes ebenſo törichte wie geſchmackloſe, bloß auf die Verblüffung der großen Menge abzielende Mätzchen des berühmten Heldenſpielers der heutigen Generation in Erinnerung zu rufen. Denn ähnliches, wenn auch vielleicht nicht gerade an dieſer Stelle, begegnet dem aufmerkſamen Beobachter unabläſſig bei der heutigen naturaliſtiſchen Richtung unſerer Schauſpielkunſt. Durch die ſcheinbare Natürlichkeit eines ſaloppen Konverſationstons, der in Wirklichkeit aber die höchſte Unnatur

iſt, werden vielfach Wirkungen erzielt, die in das Gebiet einer rohen Effekthaſcherei gehören. Nicht daß der Vetter den Schecken ritt, ſondern daß Wallenſtein Roß und Reiter niemals wiederſah, iſt ſelbſtverſtändlich der Höhepunkt jener Erzählung. Alſo muß der letzte Vers am meiſten hervorgehoben werden, ſo wie Fleck es tat, der dann nach Tiecks Bericht, „von neuem in die Leere ſtarrte, als ob er das Bild und ſeine Bedeutſamkeit ſich wieder vergegenwärtigen wollte".

Nach Schluß der Erzählung darf Illo nicht, wie es vielfach geſchieht, mit der roh herausgeſtoßenen Rede „Das war ein Zufall" ohne jede Pauſe hereinplatzen und die ganze Stimmung mit einem Schlage zerreißen. Die Stimmung des Schluſſes muß in einer großen, langanzuhaltenden Pauſe weitertönen und verklingen. Auch auf Illo und Terzky muß der ſeltſame Inhalt jener Erzählung einen gewiſſen Eindruck machen. Sie ſtehen beide unter dem Banne deſſen, was ſie gehört haben; während Wallenſtein unbeweglich bleibt, mit geiſterhaftem Auge in das Leere ſtarrend, während Terzky in ſeiner Nähe ſteht, den Blick auf den Boden geheftet, ſucht Illo zuerſt die peinliche Stille zu unterbrechen, er wagt eine diskrete Bewegung des Zweifels, blickt auf Terzky, wie um dieſen zu einem Worte des Einwands zu ermuntern, dann macht er einen kleinen Gang durch das Zimmer, und nun erſt — nach längerer Pauſe — beginnt er zu ſprechen, nicht in rohem Tone losbrüllend, ſondern gedämpft, etwas unſicher im Tone, beinahe gegen ſeine eigene Ueberzeugung, gleichſam um ſich von dem Banne, in den Wallenſteins Worte ihn gezwun-

gen haben, mit Gewalt zu befreien: „Das war ein Zufall". Nun kommt Wallenſteins Wort „Es gibt keinen Zufall" zu ganz anderer Geltung, als wenn alles Vorangegangene ohne Pauſe und Zwiſchenſpiel hintereinander herunter gehaſpelt wurde. Die ſuggeſtive Wirkung, die von Wallenſteins Perſönlichkeit ausgeht, kann kaum durch etwas anderes in ſo wirkſamer Weiſe zur Anſchauung gebracht werden, als durch den Eindruck, den er an dieſer Stelle ſelbſt auf die rationaliſtiſchen Gemüter eines Terzky und eines Illo ausübt. Darum iſt jene Pauſe in der angedeuteten Ausführung keineswegs etwas Aeußerliches, ſondern ein wichtiges und unentbehrliches Hilfsmittel für die Charakteriſtik und die Herausarbeitung der beſonderen dichteriſchen Stimmung.

Es wird auf den deutſchen Bühnen im allgemeinen leider viel zu wenig mit Pauſen gearbeitet — ſie werden meiſt nur an ſolchen Stellen gemacht, wo ſie nicht hingehören — man könnte darin von den Ruſſen lernen, die in der virtuoſenhaften Behandlung der Pauſe Vorzügliches leiſten. Freilich muß eine Pauſe, um künſtleriſch berechtigt zu ſein und künſtleriſch zu wirken, mit Notwendigkeit aus der dramatiſchen Situation erwachſen und mimiſch in entſprechender Weiſe ausgefüllt ſein; mit einem Wort: die Pauſe muß dem Zuſchauer etwas zu ſagen haben. Sagt ſie nichts, ſo iſt ſie ein toter Punkt in dem Kunſtwerk.

Wallenſteins Worte im Folgenden:

Seid ihr nicht wie die Weiber, die beſtändig
Zurück nur kommen auf ihr erſtes Wort,
Wenn man Vernunft geſprochen ſtundenlang!

leiden im Vortrag des Durchschnittsschauspielers an demselben Fehler, den Tieck schon an Eßlair gerügt hat: sie werden „zu gewöhnlich ehrbar" genommen; nur wenn sie, wie Fleck es tat, „mit höhnendem Uebermut und im ganzen Gefühl der höheren Weisheit", in schneidendem Sarkasmus gesprochen werden, kommt der dämonische Wahnsinn des Feldherrn, der seine Vision „Vernunftsprechen" nennt, zur richtigen Anschauung.

Die folgenden Szenen in Piccolominis Wohnung, für die natürlich dasselbe Zimmer wie für die Schlußszene des zweiten Aktes zu wählen ist, sind schauspielerisch ungeheuer dankbar und kaum zu verfehlen, wenn die Rollen des Isolani und des Buttler in den richtigen Händen liegen und der Darsteller des Octavio, was freilich selten ist, die ganze ruhige und sichere geistige Ueberlegenheit des neuen Generalissimus zu überzeugendem Ausdruck zu bringen weiß. In der Isolanisszene begegnet man häufig dem Brauche, daß der Darsteller des Kroatengenerals während der ersten Hälfte der Szene den Hut auf dem Kopfe behält und sich erst, als er das Kaiserliche Reskript gelesen hat und dem neuen Oberfeldherrn seinen verlegenen Glückwunsch entgegenbringt, unter verschiedenen Bücklingen seiner Kopfbedeckung entledigt. Das ist ein ebenso törichtes, wie taktloses Komödiantenmätzchen, das die Regie unter keiner Bedingung dulden dürfte. Entweder: die militärische Etikette verlangte damals, daß der Offizier vor dem Vorgesetzten auch im Zimmer den Hut auf dem Kopfe behielt — dann hat Isolani keinen Grund, den Hut mit einem Male abzunehmen, als er erfährt, daß Piccolomini zum Höchst-

kommandierenden befördert ist; oder aber: der Offizier trat im Zimmer unbedeckten Hauptes vor den im Range höher Stehenden — dann ist Isolani ein Rauhbein, der in dem ABC der militärischen Etikette keinen Bescheid weiß. Dies aber soll er nach den Intentionen des Dichters gewiß nicht sein. In jedem Falle also ist jenes Mätzchen widersinnig.

Für die Entscheidung solcher äußerlichen, aber auf dem Theater keineswegs unwichtigen Dinge ist auch hier weit weniger die strenge historische Richtigkeit, auf die es durchaus nicht ankommt, als vielmehr der gute Geschmack in letzter Instanz maßgebend. Es widerspricht unserem Empfinden, wenn Isolani bei einer dienstlichen Unterredung, zu der er in die Wohnung des Generalleutnants befohlen ist, mit dem Hute auf dem Kopfe in das Zimmer tritt, während der Vorgesetzte unbedeckten Hauptes vor ihm steht. Aehnliche Fehler werden auch sonst in der Aufführung des Gedichtes sehr häufig begangen. Auch bei Wallenstein selbst treten Terzky, Illo und die andern Generale, selbst in Anwesenheit der herzoglichen Frauen, vielfach bedeckten Hauptes ein und benehmen sich, als ob sie sich in der Bierschenke, nicht aber in den fürstlichen Gemächern des Generalissimus befänden. Mag der Soldat immerhin eine dienstliche Meldung bedeckten Hauptes erstatten: in Wallensteins Privatgemächern, in Anwesenheit des Fürsten, der selbst unbedeckten Hauptes steht, in Gegenwart vor allem der fürstlichen Frauen, müssen auch die Generale den Hut in der Hand behalten, wenn sie nicht den Eindruck von subalternen Kommißknöpfen hervorrufen sollen; die Gene-

rale gehören zum Teil den erſten Familien des Landes an, ſie ſind auf alle Fälle mit der höfiſchen Etikette vertraut, ſie ſind Kavaliere, die in geſelligem Verkehr mit der herzoglichen Familie ſtehen. Es iſt ein Verdienſt der oben ſchon erwähnten Leipziger Dramaturgie von Holtzendorff, auf dieſe ſo vielfach vernachläſſigten Dinge mit Nachdruck hingewieſen zu haben. Mit Recht wird dort hervorgehoben, daß das mehr als zwangloſe Gebahren der Generale, wie es auf unſeren Bühnen vielfach üblich iſt, weder mit dem Bilde der Dichtung noch mit alle dem, was wir über die königliche Hofhaltung des Friedländers und deren Etikette aus der Geſchichte wiſſen, zu vereinigen iſt. Vor allem dürfen von den Offizieren und Untergebenen Wallenſteins die äußeren Formen und die ſchuldigen Rückſichten gegen die fürſtlichen Frauen niemals außer acht gelaſſen werden. Rekelt ſich Illo oder Terzky gar, wie es ebenfalls geſehen werden kann, in Gegenwart der ſtehenden Frauen in bequemer Behaglichkeit in einen Seſſel, ſo wird der rohen Brüskierung jeder geſellſchaftlichen Sitte — ihre geringe Beachtung iſt leider ein Erbfehler unſerer Bühnen! — die Krone aufgeſetzt.

Der Abſchied zwiſchen den beiden Piccolomini, der die Szene in Octavios Wohnung ſchließt, bedarf für die Bühne einer ſehr energiſchen Kürzung. Die Szene hat ſich allzu ſehr in die Breite und ſtellenweiſe in eine gewiſſe theatraliſche Sentimentalität verirrt („Max! Max! Wenn das Entſetzliche mich trifft" ff.) — ein Umſtand, der jedenfalls damit zuſammenhängt, daß dieſe Szene nach der erſten Weimarer Abteilung der Stücke den Schluß des erſten

Abends bildete. Beabſichtigt oder nicht: es tritt in dieſer Szene fraglos eine gewiſſe Rückſicht auf das liebe Publikum und deſſen Bedürfnis nach weichlicher Rührung zutage. Wohl aus dieſem Empfinden heraus hat Immermann dieſe ganze Szene geſtrichen und die Auftritte in Octavios Zimmer mit dem Abgang Buttlers geſchloſſen. Es iſt nicht zu leugnen, daß dieſe Szenen des Gegenſpiels dadurch, daß ſie mit den kraftvollen Tönen der Buttlerſzene ſchließen, unter Preisgabe des bei Schiller nachfolgenden rührend-ſentimentalen Akkordes, in ihrer dramatiſchen Wirkung gewinnen und namentlich bei der Aufführung des Geſamtdramas, wo an dieſe Stelle kein Aktſchluß, ſondern nur eine raſche Verwandlung fällt, mit Buttlers Schlußwort „Ihr überlaſſet ihn ſeinem guten Engel nicht! Lebt wohl" weit prägnanter zum Folgenden überleiten würden, als mit der langgezogenen Umarmung zwiſchen Vater und Sohn Piccolomini. Der Fortfall dieſer Szene wäre inſofern ſicher kein Schade, als ſie von einer gewiſſen Abſichtlichkeit nicht ganz freizuſprechen iſt. Der Dichter hatte offenbar das Bedürfnis, die Geſtalt Octavios dem Zuſchauer hier menſchlich etwas näher zu bringen und auf die tragiſche Vergeltung, die ſpäter durch den Tod des Sohnes über ihn hereinbricht, durch die Betonung ſeiner zärtlichen Liebe für ihn an dieſer Stelle des Werkes mit beſonderem Nachdruck hinzuweiſen. Aber deſſen bedurfte es nicht. Man glaubt es Octavio am Schluß der Tragödie auch ohne jene Szene, daß der Verluſt des einzigen Sohnes und Erben für den hochſtrebenden und ehrgeizigen Mann einen äußerſt ſchmerzlichen Schlag bedeutet. Daß

der Vater an dem eigenen Sohne hängt, braucht auch bei einem kühlen politiſchen Streber, wie es Octavio iſt, dem Publikum nicht ausdrücklich demonſtriert zu werden. Was ſonſt in jener Szene zum Ausdruck kommt, der Kontraſt der beiden Charaktere, der Gegenſatz zwiſchen den krummen Wegen des Vaters und den geraden des Sohnes, iſt dem Hörer längſt bekannt und im Grunde nur eine Wiederholung der Motive, wie ſie ſchon in der erſten Unterredung der beiden Piccolomini (P. V) in breiter Weiſe angeſchlagen wurden. Die Szene, die als abſchließender Akkord eines unter dem Namen Die Piccolomini ſegelnden Schauſpiels ihre Berechtigung hatte, büßt ihre Bedeutung und ihre Notwendigkeit in der fünfaktigen Tragödie Wallenſtein zu einem guten Teile ein.

Die auf die Verwandlung folgende dritte Szene des vierten Aktes, die den Zuſchauer in die Gemächer des Friedländers zurückführt, beginnt, wie ſchon oben angedeutet, unter Tilgung der einleitenden Frauenſzenen, mit dem Auftritt Wallenſteins und Illos (W. T. III, 4). Sie treten zunächſt allein auf:

Wallenſtein. Es iſt noch ſtill im Lager?
Illo. Alles ſtill.

Nach Vers 1460 tritt, während Illo ſich durch den Haupteingang entfernt, zu einer Seitentür die Herzogin herein, geführt von Thekla und der Gräfin; Wallenſtein geht ihnen entgegen mit den Worten:

Sieh da, die Mutter mit der lieben Tochter.

Es iſt für die Entwicklung der folgenden Szene völlig

einerlei, ob, wie im Original, Wallenſtein mit Illo in das Zimmer zu den Frauen tritt, oder ob die Frauen, wie es etwa im zweiten Akte der Piccolomini geſchieht, zu Wallenſtein in das Gemach treten. Das Zimmer, in dem dieſe Szenen ſpielen, iſt vom Dichter keineswegs als Frauengemach gedacht, ſondern es trägt einen gewiſſen neutralen Charakter; Illo, Terzky und Buttler gehen hier ohne weiteres aus und ein.

Der Fortfall des Monologes „Du haſt's erreicht, Octavio" und der hierfür vorgeſchriebenen Verwandlung des Zimmers in einen „großen Saal" beeinflußt in einem Punkte auch die Frage der Koſtümierung. Wallenſtein ſoll nach der Vorſchrift des Dichters von der Verwandlung an „im Harniſch" erſcheinen. Weshalb er allerdings den Harniſch angelegt hat, iſt nicht recht einzuſehen. Eine unmittelbare Gefahr für ihn iſt nicht vorhanden. Der Soldat pflegt den Harniſch erſt anzulegen, wenn es in das Gefecht geht oder der Aufbruch zum Marſche unmittelbar bevorſteht. Beides iſt hier nicht der Fall. Man ſollte meinen, daß Wallenſtein in dem kritiſchen Momente, wo er den Abfall der Truppen erfährt und eine Menge drängender Maßregeln für das Vorhaben der nächſten Tage von ihm zu treffen ſind, weit Wichtigeres zu tun habe, als an den Wechſel ſeiner Toilette zu denken. Man iſt wohl auch im Jahrhundert des großen Krieges nicht zu ſeinem Vergnügen und ohne zwingende Notwendigkeit im ſchweren Bruſtharniſch herumgelaufen.

Der ausgeſprochen theatraliſche Zug, der dem Anlegen des Harniſches an dieſer Stelle im Einklang mit dem zu der

Situation ſehr wenig paſſenden lyriſchen Monolog und manchen andern Einzelheiten dieſes Aktes anhaftet, wird auf unſern Bühnen traditionsgemäß noch verſtärkt und ganz beſonders hervorgehoben. Nicht genug, daß man den vorgeſchriebenen Harniſch — der hiſtoriſchen Echtheit zuliebe! — zu einer auch die Arme und die Beine umſchließenden vollſtändigen Plattenrüſtung erweitert und den armen Friedländer vom Scheitel bis zur Sohle in die Schildkrötenumpanzerung der Eiſenrüſtung einzwängt: man hängt ihm auch den fürſtlichen Hermelinmantel um die Schultern, ſtülpt ihm den breitkrämpigen, rotſammtnen und mit Hermelin verbrämten Fürſtenhut über die hohe Stirn und gibt ihm dazu den Kommandoſtab des Feldherrn in die Hände. Vergebens frägt ſich der Zuſchauer, was dieſe ganze Maskerade — ein Stück Theater im ſchlimmſten Sinne des Wortes! — bedeuten ſoll. Hat Wallenſtein hier irgend eine offizielle Veranſtaltung vor? Steht etwas bevor, wobei er offiziell zu repräſentieren hat? — Die Antwort lautet: nein. Es bleibt nur die eine Erklärung: daß Wallenſtein durch den Regiſſeur der Vorſtellung über die weiterhin zu erwartenden Vorgänge des Stückes unterrichtet worden iſt. Er weiß voraus, daß er eine Deputation der Pappenheimer Küraſſiere zu empfangen hat und daß er ſich ſpäter den empörten Scharen vom Balkone herab zeigen wird; in kluger Vorausſicht dieſer Dinge hat er alles aufgeboten, die ganze Pracht ſeiner offiziellen äußeren Erſcheinung in jenen kritiſchen Situationen wirken zu laſſen. Aber auch wenn man dem Friedländer ein ſolch überraſchendes Ahnungsvermögen zugeſteht, wird man ſeinem

Toilettenwechſel nicht ohne gerechtfertigte Bedenken gegenüberſtehen. Man möchte annehmen, daß der Wallenſtein des Dichters auch für jene kritiſche Situationen weit mehr dem eigenen Auge und dem Antlitz vertraut, das „ihre Sonne war in dunkler Schlacht", als dem überwältigenden Eindruck ſeines Hermelinmantels und ſeiner glänzenden Rüſtung. Mit einem Wort: jene ganze Koſtümierung, die Wallenſtein auf dem Theater von der Verwandlung an bis zum Schluß des Aktes zu tragen pflegt, iſt im Grunde nichts als eine komödiantiſch wirkende Maskerade. Sie verſtärkt den theatraliſchen Beigeſchmack, der dem Schillerſchen Wallenſtein in dieſen Teilen der Dichtung ſo ſchon ſehr zu ihrem Schaden anhaftet, und gibt dem Bilde des Feldherrn einen ausgeſprochen komödiantenhaften Zug. Das Bild, das dieſer in dem Hermelin und dem kühn aufgeſtülpten Feldherrnhut wie ein „kalekutiſcher Hahn" ſich ſpreizende und in ſelbſtgefälliger Geſchwollenheit auf den Brettern umherſtelzende kaiſerliche Generaliſſimus gewährt, ſteht freilich im vollen Einklang mit der ganzen hohlen und leeren theatraliſchen Veräußerlichung, in die ſich die Darſtellung des Friedländers auf unſern Bühnen faſt durchweg zu verlieren pflegt.

Durch die Beſeitigung der Verwandlung, wie ſie bei der Aufführung des Geſamtdramas und auch ſonſt unter allen Umſtänden zu empfehlen iſt, fällt die Umkleidung von ſelbſt weg. Da Wallenſtein vom 4. bis zum 20. Auftritt überhaupt nicht von der Bühne kommt, ſo fehlt ihm auch jede Möglichkeit, ſich umzukleiden. Eine ſolche Gelegenheit würde höchſtens ſein Abgang am Schluß des 20. Auf-

tritts bieten. Wollte der Darſteller indeſſen bei ſeiner Rückkehr (Auftr. 23) mit einem Male im Harniſch und Purpurmantel erſcheinen, ſo würde das Komödiantenhafte dieſer Maskerade erſt recht in die Augen fallen. Denn man müßte annehmen, daß Wallenſtein, ehe er ſein Angeſicht den Truppen zeigt, ſich trotz der fieberhaften Eile der Situation doch noch die Zeit nimmt, vorher die entſprechende Verſchönerung ſeines Aeußeren vorzunehmen. Der Darſteller hat alſo während dieſes ganzen Aktes in demſelben Koſtüme, Wams und einfachem Koller, zu bleiben und muß ſich damit begnügen, anſtatt durch Harniſch und Hermelin, bloß durch den unheimlichen Glanz ſeines großen Feldherrnauges von ſeiner Umgebung abzuſtechen.

Ein äußerſt heikler Punkt iſt ſtets der Auftritt der zehn Pappenheimer Küraſſiere. Das Aufmarſchieren einer militäriſchen Abteilung in Schritt und Tritt und die ſich daran anſchließenden Paradeexerzitien ſind mit dem Raume, wo dies vor ſich geht, einem vornehmen Zimmer oder Saale der Wallenſteiniſchen Privatwohnung mehr oder minder unvereinbar. Man überſetze ſich dieſen Aufmarſch ins Modernmilitäriſche, um ſich der ganzen Lächerlichkeit einer ſolchen Art des Erſcheinens bewußt zu werden. Es iſt kaum glaublich, daß ſich zu irgend einer Zeit der Weltgeſchichte eine militäriſche Deputation in dieſer Weiſe benommen hat. Geſchloſſenes Marſchieren und Paradeexerzitien verlangen einen freien Raum oder allenfalls eine große Halle, ſie paſſen aber nie und nimmer in das Privatgemach einer fürſtlichen Wohnung. Der ganze Auftritt wirkt infolgedeſſen rein theatraliſch. Wenn dieſe

zehn Küraſſiere — notabene im eingliedrigen Reihenmarſch, vulgo: Gänſemarſch! — mit der Präziſion des Exerzierplatzes in Schritt und Tritt in das Zimmer hereinmarſchieren, ſofort, ohne auch nur mit einer Wimper zu zucken, auf den von der Regie ihnen angewieſenen Platz losſteuern, hier auf Kommando Halt machen und ſich ausrichten uſw., ſo kann ſich kein unbefangener Zuſchauer des Gefühls erwehren, daß er Theater — Theater im ſchlimmſten Sinne des Wortes — zu ſehen bekommt. Dieſe Küraſſiere, die ſo exakt ihre Exerzitien abſolvieren in einem Raume, den ſie noch nie in ihrem Leben betreten haben, ſind, auch wenn ſie vom Kopf bis zu den Füßen in echten Rüſtungen ſtecken, keine Pappenheimer des Friedländiſchen Feldlagers, ſondern es ſind maskierte Theaterchoriſten, die von dem Regiſſeur mehr oder minder gut vorher eingeübt worden ſind. Dem Uebelſtand iſt freilich ſehr ſchwer abzuhelfen, ſofern man ſich an die ſzeniſchen Vorſchriften des Buches hält. Der Dichter hat ſich ſelbſt offenbar das Auftreten der Küraſſiere ungefähr in der Weiſe vorgeſtellt, wie es auf den Bühnen gang und gäbe iſt. Er läßt ſie ausdrücklich „aufmarſchieren", „in einem Gliede" antreten und gibt in den Theaterhandſchriften ſogar die Kommandos des Gefreiten für die Exerzitien und das Präſentieren des Gewehrs. Trotzdem ließe ſich vielleicht ein Ausweg finden, um, ohne dem Dichter zu nahe zu treten, wenigſtens das erſte Erſcheinen der Küraſſiere etwas weniger theatermäßig zu geſtalten und einigermaßen in Uebereinſtimmung mit der wirklichen Situation zu bringen. Es erſcheine zuerſt der Gefreite, trete einige Schritte in das

Zimmer herein und ſtelle ſich in dienſtlicher militäriſcher Haltung vor den Feldherrn hin; die Küraſſiere bleiben währenddeſſen in abwartender Haltung, in freier Gruppe, unter der Tür ſtehen. Wallenſtein gibt dem Gefreiten einen Wink, mit ſeiner Abteilung näher zu treten und bezeichnet ihm mit einer Handbewegung den Platz, wo er ſich aufſtellen ſoll. Der Gefreite gibt den Küraſſieren ein Zeichen; dieſe treten herein, nicht geſchloſſen und im Tritt, aber in lebhaftem militäriſchem Tempo, und ordnen ſich an der Stelle, die ihnen der Gefreite bezeichnet, zu einem Glied. Dieſer läßt ſie Richtung nehmen und präſentieren; die Kommandos hierfür gibt er in einem kurzen gedämpften Tone, nicht ſchreiend, als ob er eine Brigade auf dem Exerzierplatze zu kommandieren habe. In gleicher Weiſe ſind ſpäter die Kommandos für den Abmarſch der Küraſſiere zu geben; dieſer ſelbſt hat ohne Tritt und ſo raſch als nur irgend möglich zu erfolgen.

Eine gefährliche Klippe für den Darſteller bildet während des Folgenden Wallenſteins Anrede an Max und ſein Verſuch, dieſen für ſeine Sache zu erhalten. Nur ſchwer kann der Darſteller der Verſuchung widerſtehen, ſich dem ſentimentalen Tone der Dichtung auch ſchauſpieleriſch anzupaſſen, ja, ihn durch ein behagliches Ausruhen in der Sentimentalität wo möglich noch zu überbieten. Statt deſſen müßte der Darſteller verſuchen, jener ganzen Rede (V. 2142 ff.) unter Verzicht auf alles Schwelgen im Organ und jede muſikaliſch-rhetoriſche Wirkung, den halblauten Ton einer gewiſſen ſtockenden Zurückhaltung zu geben, die ſich des eigenen Gefühles und ſeiner lauten Aeußerung eher zu

ſchämen als damit zu renommieren ſcheint. Das iſt ſehr wohl möglich, ohne den eigentümlichen Stil der Dichtung zu verletzen und in die entgegengeſetzte Gefahr, die eines ſaloppen und trockenen Naturalismus, zu verfallen. Es fordert freilich ſicheres künſtleriſches Empfinden und Taktgefühl. Für die ganz beſonders gefährlichen Schlußworte:

Max, du kannſt mich nicht verlaſſen!
Es kann nicht ſein, ich mag's und will's nicht glauben,
Daß mich der Max verlaſſen kann —

hat Sonnenthal eine Nuance gefunden, die, wie Bulthaupt ohne jede Uebertreibung ſagt, als eine „Offenbarung" in der Geſchichte der Schauſpielkunſt weiterzuleben verdient. Ich kann nur wiederholen, was Bulthaupt in vortrefflicher Weiſe hierüber geäußert hat (Dramaturgie des Schauſpiels III, S. 448 ff.):

„An dieſer Klippe ſind ſchon viele Friedländer geſcheitert, und von Sonnenthal erwartete man es um ſo beſorgter und gewiſſer, als ſein Organ leicht von Tränen ſtrömt. Und gerade da rettete er dem Charakter das Leben und machte das Unmögliche möglich. Durch eine einzige kleine, aber entſchiedene Bewegung. Er tritt dem jungen Piccolomini zur Linken und ſtößt ihn mit dem leicht geſchwenkten Ellenbogen an den Arm. Das war es. So tut man es guten Kameraden. Mach' doch keine Dummheiten, alter Junge, heißt das. Aus der Freundſchaftsſchwärmerei im Stil der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, aus dem Nachklang des Tones der Gleim-Jünger

und Anſelmo-Doſen-Brüder war plötzlich etwas ganz Realiſtiſches geworden. Nicht weniger herzlich, nicht minder traulich, als man die Stelle zu ſehen und die Worte zu hören gewohnt iſt, aber auf den Ton des Lagerlebens geſtimmt, männlich-kordial, und doch um die Welt nicht ſalopp. Das ganze Verhältnis des älteren zu dem jüngeren Manne bekam nun erſt die rechte Färbung. Es ſtimmte zum Ganzen. Es brachte den Charakter des Helden nicht mehr ins Wanken."

Hier hat in der Tat, was man ſonſt im allgemeinen ſo ſelten ſagen kann, ein großer Schauſpieler den großen Dichter verbeſſert. Dieſer Nuance Sonnenthals gebührt eine vorbildliche Bedeutung für die Darſtellung von Schillers Wallenſtein.

Für die Schlußſzene dieſes Aktes, Marens Abrufung durch die Pappenheimer Küraſſiere, hat die Inſzenierung der Meininger ein vortreffliches und in ihrer Art kaum zu übertreffendes Vorbild geſchaffen. Ein wichtiger Punkt iſt dabei der, daß der Eingang, durch den die Küraſſiere hereinſtrömen, nicht in einem großen Portal oder einer weiten Bogenöffnung, ſondern in einer möglichſt engen Tür beſteht. Nur ſo iſt es möglich, mit relativ wenigem Materiale den Eindruck hervorzurufen, daß die Scharen draußen ſich drängen, daß immer neue Scharen Gewaffneter von außen nachdrängen. Dieſe Illuſion hervorzurufen und die Phantaſie des Zuſchauers in bezug auf das, was *hinter* der Szene vorgeht, anzuregen, iſt auch hier, wie ſo häufig, die Hauptaufgabe der Regie. Paul Lindau hat die Inſzenierung dieſes Auftritts bei den Meiningern in einem

Theaterbriefe der Kölnischen Zeitung (Mai 1881) seinerzeit so anschaulich geschildert, daß sie hier ihren Platz finden möge:

„Ein wahrhaft großartiges Schauspiel bildete der Schluß des Aufzugs, das Hereindringen der Küraſſiere, welche die Auslieferung ihres Obersten fordern. Ungemütliche, kolossale Gestalten mit starken Bärten, sonnengebräunt, in dunkler Rüstung, den Eisenhelm auf dem struppigen Haar. Zunächst bannt sie die Ehrfurcht vor dem Heerführer an die Schwelle. Von draußen vernimmt man drohendes Schreien und Toben, das schauerlich gedämpft in das Familienzimmer dringt. Man hört, wie es auf der Treppe poltert und rasselt. Ein Nachschub Gepanzerter drückt die Ersten in das Zimmer hinein. Es kommen mehr und mehr: ein wilder Strom quetscht sich durch die enge Tür, erstarrt zu einer eisernen Mauer und dringt in das Gemach vor. Die Weiber drängen sich ängstlich zusammen; selbst die starken Männer stehen ratlos der rohen Gewalt gegenüber. Neue finstere und grausige Kerle rücken vor und schieben und drängen immer mehr in das Zimmer hinein, das nun mehr als bis zur Hälfte von eisernen Panzern starrt. Und nun sie viele sind, fühlen sich auch die, welche zuerst von der Hoheit des Gebieters gebändigt waren, und wild und drohend schwingen sie die Schwerter und schlagen dröhnend auf den Harnisch. Ein fürchterliches Geheul macht den Saal erbeben, als ihr Oberster mit donnernder Stimme, die alles übertönt, ihnen zuruft, mit ihnen zu sterben. Niemals ist die rohe, zerstörende Gewalt und zugleich das Großartige, was alles Gewaltige besitzt, das Erhabene und

der Schrecken des Kriegs, in künſtleriſcherer Weiſe auf der Bühne veranſchaulicht worden, als in dieſer Szene."

Der Darſteller des Max hat am Schluſſe dieſes Aktes alles aufzubieten, um eine wahrhaft beſinnungsloſe Leidenſchaft zu entwickeln. Man hat nicht ganz mit Unrecht den Einwand erhoben, daß es mit dem Idealbilde des jungen Piccolomini, der in dem Stücke vielfach wie die reinſte Perſonifikation des Kantiſchen Sittengeſetzes erſcheint, ſehr ſchwer zu vereinigen iſt, wenn er nur an ſein eigenes Ich denkend und ohne jedes Gefühl für Verantwortung ein ganzes Regiment ſeines Kaiſers in unverzeihlichem Leichtſinn in den ſicheren Tod jagt. Dieſer Einwand, der etwas nüchtern, aber ſicher nicht ganz unberechtigt iſt, wird entkräftet, wenn es der Darſtellung gelingt, den Eindruck hervorzurufen, daß das, was Max unternehmen wird, die Tat eines Unzurechnungsfähigen, die eines Verzweifelnden iſt.

Die muſikaliſche Behandlung der „mutigen Paſſagen aus dem Pappenheimer Marſch", die man nach der Vorſchrift des Dichters beim jeweiligen Eindringen neuer Küraſſiere vernehmen ſoll, hat man da und dort wohl derart eingerichtet, daß man während dieſer ganzen Szene den Pappenheimer Marſch in entſprechender Entfernung hinter der Szene ſpielen läßt; ſobald die Tür ſich öffnet, und neue Scharen hereindringen, wird der Marſch — realiſtiſch vollkommen begründet — in ſtärkeren Tönen vernehmbar. Dieſe Art der Einrichtung iſt der andern, die bloß beim Eindringen neuer Scharen einige Fanfaren erklingen läßt, unter allen Umſtänden vorzuziehen. Sie

iſt weniger theatraliſch als dieſe, ſie trägt durch die verſchiedenen Stärkegrade, in denen die Muſik je nach der realiſtiſchen Situation vernommen wird, ganz mächtig zur Förderung der Illuſion bei und gibt der ganzen Szene durch die unausgeſetzte muſikaliſche Begleitung ein koloriſtiſches Relief, das ihrer Stimmung, ihrer faszinierenden Wirkung und nicht zuletzt der Geſtalt von Max Piccolomini, der wie unter der Hypnoſe der kriegeriſchen Klänge zu ſtehen ſcheint, in hohem Grade zuſtatten kommt.

Der fünfte Akt gibt nur zu wenigen Bemerkungen Veranlaſſung. Die Darſtellung der betreffenden Szenen leidet auf der Bühne vielfach darunter, daß ihre dichteriſche Stimmung nicht genügend zu ihrem Rechte kommt. Dieſe Stimmung wird nicht etwa dadurch gefördert, daß man vor Beginn von Buttlers einleitendem Monolog (W. T. IV, 1), um dem Zuſchauer Wallenſteins Ankunft in Eger in ſinniger Weiſe plauſibel zu machen, einige Diener mit Koffern und anderem Reiſegepäck über die Bühne ſpazieren läßt. Derartige höchſt überflüſſige pantomimiſche Intermezzis ſind lächerliche und kleinlich wirkende Kinkerlitzchen. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß dieſer Akt mit nichts anderem als mit den kräftigen Tönen des Buttlerſchen Monologes, ohne jeden unangebrachten Auftakt, zu beginnen hat. In Gordons langen und ermüdenden Reden ſind ſehr ſtarke Striche notwendig. Dagegen iſt Wallenſteins Geſpräch mit dem Bürgermeiſter, wie ſchon oben bemerkt, unbedingt beizubehalten. Ebenſo muß das Geſpräch zwiſchen Illo und Terzky (IV, 7), das dann und wann wohl geſtrichen wird, das aber in der kontraſtierenden Stimmung

des ſiegestrunkenen Uebermuts dieſer beiden einen unentbehrlichen und prachtvollen Stimmungsakkord in dieſer Szenenreihe bildet, auf alle Fälle an ſeiner Stelle bleiben. Als die beiden abgegangen ſind, muß die Dämmerung bereits dem beginnenden Dunkel der Nacht gewichen ſein. Die darauffolgende letzte Szene zwiſchen Buttler und Gordon iſt nach einer langen inhaltsreichen Pauſe am beſten mit Buttlers Worten zu beginnen:

Der Sonne Licht iſt unter,
Herab ſteigt ein verhängnisvoller Abend —

Zu ſtreichen dagegen iſt Buttlers Rede, die mit den Worten beginnt:

Gordon! Nicht meines Haſſes Trieb — Ich liebe
Den Herzog nicht und hab' nicht Urſach —
Doch nicht mein Haß macht mich zu ſeinem Mörder.
Sein böſes Schickſal iſt's.

Durch das hier plötzlich und ganz unvermittelt auftauchende Schickſalsmotiv, das mit den wirklichen Beweggründen von Buttlers Handeln im ſchroffſten Widerſpruche ſteht, wird in das ſonſt ſo einheitlich und ſicher gezeichnete Bild des Dragoneroberſten eine ſtörende Inkongruenz hineingetragen.

Die Theklaſzene und alles Folgende iſt bei Kerzenbeleuchtung zu ſpielen. Daß der Bericht des ſchwediſchen Hauptmanns nicht als ein rhetoriſches Paradeſtück behandelt werden darf, ſondern in diskreter Abdämpfung des Tones mit allen Rückſichten des feinfühligen Offiziers auf die beſondere Situation und die Perſon ſeiner Zuhörerin

geſprochen werden muß, ſollte heutzutage nicht mehr geſagt zu werden brauchen. Auch dürfte der Hauptmann, der direkt vom Schlachtfeld kommt, nicht ſo ſauber, geſchniegelt und funkelnagelneu dreinſchauen, als ob er auf den Maskenball ginge. Ebenſo verfehlt wäre freilich das andere Extrem: daß er etwa mit Staub und Schmutz oder gar mit Blutſpuren in auffallender Weiſe bedeckt wäre. Ein ſo feinfühliger Kavalier, wie ihn der Dichter in dem ſchwediſchen Hauptmann gezeichnet hat, wird ſich von dem Gröbſten reinigen, bevor er zu der Prinzeſſin in das Zimmer tritt. Künſtleriſcher Takt wird die richtige Mitte finden zwiſchen einem geſchniegelten Komödiantentum und einem unangebrachten Naturalismus der äußeren Erſcheinung.

Wird im Folgenden, was freilich bei der Aufführung des Geſamtdramas kaum zu empfehlen iſt, die Szene Buttlers mit den beiden Hauptleuten beibehalten, ſo iſt es ratſam, dabei die klugen Winke zu berückſichtigen, die Feodor Wehl für die Darſtellung dieſer Szene gegeben hat (Dramaturgiſche Bauſteine, Oldenburg, A. Schwartz, S. 163 ff.). Ein enges, finſteres Gemach, durch ein trübes Ampellicht nur matt erhellt, von Zeit zu Zeit ein leiſes Stöhnen des Windes, der gedämpfte Ton, den Buttler anſchlägt und auch den beiden Hauptleuten aufzwingt: dies alles muß die beſondere, unheimlich-grauſige Stimmung der Szene zu heben und zu ſteigern ſuchen. Wehls Vorſchlag, daß Buttler Weinkanne und Becher zur Hand hat und die Gemüter der beiden durch Verabreichung eines Trunkes dann und wann zu erhitzen ſucht, iſt nicht von der Hand zu weiſen. Selbſtverſtändlich dürfen die beiden Hauptleute nicht, wie

es vielfach geschieht, in demselben Kostüm und denselben Farben, also uniformiert, erscheinen. Umsoweniger, als Deverour ausdrücklich von dem „warmen Rocke" spricht, den er als Geschenk vor wenigen Tagen von dem Herzog erhalten hat, der sich also durch Qualität und Neuheit von dem des andern unterscheiden muß.

Auch in der großen letzten Szene der Tragödie kommt alles darauf an, die vom Dichter so wundervoll festgehaltene Stimmung in Darstellung und Inszenierung zum adäquaten Ausdruck zu bringen. Die Tafelmusik des Terzkyschen Banketts wird vielfach gar nicht oder nur zu kurz gehört; sie ist in ihrer kontrastierenden Wirkung höchst wichtig für die Stimmung und muß mit besonderer Liebe behandelt werden. Auch das unheimliche Pfeifen des Windes muß von Zeit zu Zeit vernehmbar sein („Am Himmel ist geschäftige Bewegung, des Sturmes Fahne jagt der Wind" usw.). Der Behandlung der großen Pausen, besonders der, die auf Wallensteins Abgang folgt, und der nicht minder wichtigen nach dem Verschwinden der Mörder in den Gemächern des Fürsten ist ganz besondere Sorgfalt zuzuwenden. Das Ensemble der kleinen Szene, in der sich die Nachricht vom Mord im Hause verbreitet, ist in Tempo und Tonstärke auf das genaueste zu probieren. Schiller selbst hat dem zehnten Auftritt in den Theaterhandschriften die Bühnenanweisung vorangesetzt: „Dieser Auftritt muß ganz ohne Pausen gesprochen werden".

Daß Wallensteins Leiche in einem roten Teppich über die Bühne getragen wird, ist und bleibt immer ein stark

theatraliſcher Zug. Man frägt ſich vergeblich, wohin und weshalb die Leiche mit ſolcher Eile aus dem Hauſe getragen wird. Es fehlt für dieſen Vorgang alle und jede Motivierung, außer die, daß dem Publikum die Leiche gezeigt werden ſoll. Darin, daß der Tote, in den ominöſen roten Teppich gehüllt, hinten vorübergetragen wird, liegt allerdings ein gewiſſer bildlicher Reiz, der durch die Erinnerung an den Traum der Gräfin noch erhöht wird. Trotzdem möchte es fraglich ſein, ob der vorherrſchende Eindruck bei der Bühnendarſtellung nicht der einer ſtörenden theatraliſchen Abſichtlichkeit iſt. Jedenfalls entſteht durch die Nichtausführung jener Bühnenvorſchrift nicht die geringſte Lücke im Zuſammenhang, und kein Menſch wird, ſofern er ſich nicht an den Text des Buches klammert, irgend etwas vermiſſen. Octavios ſtürmiſche Frage:

Es darf nicht ſein! Es iſt nicht möglich! Buttler!
Gordon! Ich will's nicht glauben. Saget nein —

wird durch Gordons beredtes Schweigen und Deverour' nach einer langen Pauſe an Buttler gerichtete Worte:

Hier iſt das goldne Vlies, des Fürſten Degen

mindeſtens ebenſo eindrucksvoll, wenn nicht noch weit wirkſamer beantwortet, als durch das Vorübertragen der Leiche, das die Aufmerkſamkeit auf eine Aeußerlichkeit abzulenken und zu zerſtreuen droht.

Ob es auf unſern Bühnen noch Gräfinnen gibt, die mit den Worten:

Ich ſchloß es ab
Und liefre hier die Schlüſſel aus

Octavio einen Schlüſſelbund überreichen, entzieht ſich der Kenntnis des Chroniſten.

Im übrigen muß die Regie darauf bedacht ſein, den vom Dichter beabſichtigten tiefpoetiſchen Kontraſt zu veranſchaulichen, in dem die in müder und ſtiller Reſignation verklingende Schlußſzene zu der wilden und aufregenden Unruhe der vorangegangenen Auftritte ſteht und in dem die Verödung des Hauſes Wallenſtein nach den vorangegangenen Stürmen ihren wundervollen ſymboliſchen Ausdruck findet.

Nachtrag

(Zu S. 64)

Unter den Schriften, die neuerdings das Verhältnis Otto Ludwigs zu Schiller zu beleuchten ſuchten, iſt an erſter Stelle noch zu erwähnen: Dr. N. Sevenig, Schiller als dramatiſcher Dichter im Urteil von Otto Ludwig (Programm des Diekircher Gymnaſiums 1905). Sevenig gibt eine ſehr feine und feſſelnde Analyſe der beiden Dichternaturen und ſucht aus dem diametralen Gegenſatze ihrer Individualitäten Otto Ludwigs Urteil über Schillers Kunſt zu erklären. Bei allem Richtigen, was über Ludwigs Verhältnis zu Schiller im allgemeinen und die unverhohlene Abneigung des thüringiſchen Einſiedlers gegen Schillers ſentimentaliſierende Behandlung der Geſchichte geſagt wird, verfällt doch auch Sevenig in den Fehler, die Objektivität von Ludwigs Urteil im einzelnen allzu gering anzuſchlagen. Die Richtigkeit von Otto Ludwigs Wallenſteinkritik wird durch die Schrift von Sevenig ebenſowenig wie durch die verſchiedenen Verſuche ſeiner Vorgänger erſchüttert.

61424446

1145
SCHILLERS WALLENSTEIN

Schillers Wallenstein

AUF DER BÜHNE

auf der Bühne

Beiträge

zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes

von

KILIAN

Eugen Kilian

EP 871 A. 4

München und Leipzig
bei Georg Müller
1908.

Im gleichen Verlag erschien vom gleichen V
fasser

Dramaturgische Blätte

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Drama-
turgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte

von

Eugen Kilian

brosch. Mk. 7.—, geb. Mk. 8.50.

Die Sammlung dieser Studien und Aufsätze enthält außer wertvollen Beiträgen zur Darstellung Shakespeares auf der Deutschen Bühne eine ganze Reihe von beachtenswerten Untersuchungen über Goethe, Kleist, Grabbe u. a., sowie biographische und dramaturgische Abhandlungen über Devrient, Schreyvogel Klingemann, über Regiesünden etc. Sie alle erweisen den feinen Takt und das ehrliche, echt künstlerische und wissenschaftliche Interesse des praktischen Theatermannes, der heute in Deutschland nicht viele seinesgleichen findet. — Alles in allem läßt sich von der vortrefflichen Sammlung, aus der noch besonders der Aufsatz „Regiesünden" zu erwähnen wäre, nur sagen, daß sie aus dem Bedürfnis nach echter, jenseits des Sensationellen wie des Schmierenhaften liegender Darstellungskunst entstanden ist und sichtlich zu den schätzenswerten Faktoren gehört, welche mitwirken an der erzieherischen Aufgabe, die dem Theater von einigen starrsinnigen Optimisten auch heute noch zuerkannt wird.

Jahrbuch der „Deutschen Shakespeare-Gesellschaft."

Kilian weiß die Forderungen unserer intimen Bühne geschickt mit dem Respekt vor den Absichten des Dichters zu vereinigen.

„Westermanns Monatshefte."

Selten ist dieser Titel so zutreffend gewesen wie für die vorliegende Sammlung. Der Umstand, daß Kilian mit dem ganzen Rüstzeug des literar-historisch geschulten Forschers und mit der praktischen Erfahrung des langjährigen Theatermannes an seine Arbeit geht, macht seine Aufzeichnungen sowohl für den Gelehrten wie für die Leute vom Bau interessant und wertvoll. Insbesondere den Direktoren und Regisseuren der deutschen Bühnen, die den Ehrgeiz haben, aus dem alten Schlendrian herauszukommen und mit vielen typischen Fehlern der herkömmlichen Klassikervorstellungen zu brechen, kann die Lektüre dieses, auch äußerlich

trefflich ausgestatteten Bandes nicht dringend genug empfohlen werden. Ueberall finden wir eine Fülle eigener Gedanken und praktischer Vorschläge, die auf jeden Fall Anspruch haben, zur Diskussion gestellt zu werden.

„Bühne und Welt."

Diese Aufsätze und Studien fordern fast nirgends zum Widerspruch heraus, sie verdienen in ihrem Inhalt wie in ihrem Ton uneingeschränkte, wärmste Anerkennung. Wertvolle Beiträge zur deutschen Theatergeschichte wechseln mit Aufsätzen aus der Theaterpraxis. Allen dramaturgischen Fachkollegen, Regisseuren und vor allen den Theaterleitern sei das Buch auf das angelegentlichste empfohlen.

Karl Zeiß i. d. „Deutschen Literaturzeitung."

Manche theatralische Geschicklichkeit kann man sich in der Übung aneignen, doch keine Wissenschaft gibt den rechten Theatersinn. Da ist es nun eine besondere Freude, auf ein Buch zu weisen, das ein Literat, ein Künstler und ein echter Theatermann geschrieben hat. Kilian hat manche der bedeutendsten Reformen, die er in seinen „dramaturgischen Blättern" theoretisch begründet, auf der Karlsruher Hofbühne mit schönstem Erfolge eingeführt, seine zur Darstellung großer Dichtwerke, insbesondere Shakespearescher Dramen, gemachten Vorschläge selbst erprobt. Er übersieht das ganze Material der bühnengerechten Bearbeiter, die vor und in seiner Zeit gewirkt haben, und für sein Vermögen des gediegenen Abwägens und Auslegens legen Aufsätze wie der über die Münchner Shakespeare-Bühne Zeugnis ab. Anderer Glaube mag da und dort gegen seine Leitpunkte Einspruch erheben; der Geschlossenheit seiner Folgerungen und seinem feinen Gefühle für das Kunst- und Bühnengemäße entzieht sich keiner. Auch theatergeschichtliches Material findet sich in dem stattlichen Bande: gottlob ohne den Staub der Chroniken und nur gesammelt zur Belebung der organischen Nachfolge. Das Werk Kilians ist nicht nur dem Fachmann zu empfehlen; diesem jedoch umso eindringlicher, denn es hat bildende und befruchtende Werte.

Hermann Kienzl i. d. Beil. z. „Allgem. Zeitung".

Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters.

Ein Wort der Aufklärung

von

Eugen Kilian

2. Auflage

brosch. Mk. 1.20.

Im gleichen Verlag erschien

Eugen Kilian:

Goethes Faust auf der Bühne

Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes

brosch. Mk. 2.50, geb. Mk. 3.50.

Nach einem kurzen kritischen Rückblick auf die seitherigen Bearbeitungen des „Faust" kommt Kilian zu seinen eigenen Vorschlägen. Zunächst hinsichtlich der Einleitung der Tragödie. Unter wohlbegründeter Verwerfung jedes anderen Modus betont er die Notwendigkeit der Aufführung des Gesamtwerkes an zwei unmittelbar aufeinander folgenden Abenden. — Im einzelnen verbreitet sich Kilian sehr verständig über alle der Revision und Reform bedürftigen Punkte, wobei er namentlich einer zum Unsinn gewordenen Pietät gegen den Dichter und einer zur Plage ausgearteten Theatertradition zu Leibe rückt. Lebhaft pflichte ich Kilians Bemerkungen über die Auffassung und Wiedergabe des Mephisto bei, wonach alle üblichen Mätzchen des Virtuosentums zum Teufel geschickt werden.

Das Buch redet eine eindringliche, seines großen Gegenstandes durchaus würdige Sprache. Nur ein schriftstellerisches Talent konnte so geschickt die Trockenheit und Monotonie vermeiden, die eine lediglich auf die Bühnenpraxis gerichtete Aufgabe für andere Darsteller leicht mit sich gebracht hätte. So bietet das Werk, das klug zwischen den idealen Forderungen der Dichtung und den realen Ansprüchen des Theaters abwägt, das in seinem historischen wie systematischen Teil gleich befriedigend ist, dem Lesepublikum des „Faust" wie den Theaterinteressenten eine sehr schätzenswerte Gabe. Insbesondere aber die Intendanten, Regisseure und die denkenden Schauspieler werden an Kilians Arbeit, die für sie ein kleines Hülfs- und Handbuch werden sollte, nicht vorüber gehen dürfen.

Dr. E. Traumann i. d. „Frankf. Zeitung."

Druck von Mänicke & Jahn, Rudolstadt